Б. А. Грифцов

Как работал Бальзак

КАК РАБОТАЛ БАЛЬЗАК



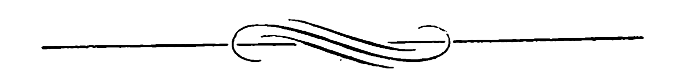
Б. А. ГРИФЦОВ



Как работал Бальзак

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1958

Оформление художника
Б. Белова



ОТ РЕДАКЦИИ

В обширном литературном наследстве Бориса Александровича Грифцова (1885—1950) — известного советского переводчика и литературоведа — работы, посвященные Бальзаку, занимают значительное место.

Борис Александрович Грифцов был неустанным пропагандистом творчества великого французского писателя: он впервые перевел на русский язык ряд произведений Бальзака и опубликовал большое количество статей о нем. Эти переводы и многие статьи были опубликованы в двадцатитомном собрании сочинений Бальзака (1933—1947), в подготовке которого Б. А. Грифцов принял самое активное участие.

В настоящий сборник вошли наиболее интересные работы Б. А. Грифцова о Бальзаке — книга «Как работал Бальзак» и некоторые статьи, посвященные отдельным произведениям великого реалиста. Книга «Как работал Бальзак» печатается по опубликованному тексту («Советский писатель», 1937) с небольшими сокращениями; статьи публикуются по рукописям, которые не вполне совпадают с текстом, опубликованным в соответствую-

щих томах упомянутого собрания сочинений Бальзака, ибо автор дополнил и переработал их.

Редакция сочла возможным озаглавить весь сборник «Как работал Бальзак», ибо публикуемые статьи Б. А. Грифцова, не в меньшей степени, чем его книга, посвящены этой теме.

Транскрипция собственных имен и переводы названий произведений Бальзака приведены в соответствии с наиболее употребительными в настоящее время.



КАК РАБОТАЛ БАЛЬЗАК

I

ЭТАПЫ БАЛЬЗАКОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА

«Нетленные книги этого великого критика совсем не являются романами в том смысле, в каком до него понимали это слово. Он — прежде всего критик человеческой жизни: он писал свои воспоминания об истекшем пятидесятилетии вовсе не для того, чтобы позабавить воображение, а для архивов истории нравов. Роман служил Бальзаку лишь обрамлением, был лишь предлогом, чтобы подвергнуть почти всеобъемлющему обследованию идеи, чувства, навыки, привычки, законодательство, искусства, ремесла, различные местности. Словом, все то, что составляет жизнь его современников. Благодаря ему нашу эпоху впоследствии будут знать лучше, чем какую бы то ни было предшествующую эпоху. Чего бы только не дали мы, нынешние писатели, за то, чтобы каждое предшествующее пятидесятилетие дошло до нас в живом изображении какого-нибудь автора, подобного Бальзаку. В современной нам

книге «Рим эпохи Августа» мы читаем отрывок из прошлого, восстановленного огромными усилиями ученых; а со временем ученые станут подводить исторические итоги, озаглавливая их «Франция эпохи Бальзака», и их ценность будет совсем иная, так как они почерпнуты из подлинных первоисточников».

Так вскоре после смерти Бальзака писала о нем Жорж Санд. Житейски она дружила с ним, писательски она резко противопоставляла себя ему, считая, что писатель обязан изображать жизнь не такою, какою она есть, а такою, какою она должна быть. Жорж Санд была яркой представительницей романтизма, Бальзак — реалистом. Это разное понимание задач писателя не помешало ей понять сущность Бальзака вернее всех других его современников.

Впоследствии о подлинном историзме Бальзака-реалиста писал Фридрих Энгельс: «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего, в своей «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества, описывая в виде хроники, почти год за годом, с 1816 по 1848 г., все усиливающийся напор поднимающейся буржуазии на дворянское общество, которое после 1815 г. перестроило свои ряды и снова, насколько это было возможно, показало образец старинной французской изысканности. Он показывает, как последние остатки этого образцового для него общества либо постепенно гибли под натиском вульгарного богача-выскочки, либо были им развращены.

Он описывает, как на место великосветской дамы, супружеские измены которой были лишь способом отстоять себя и вполне отвечали положению, отведенному ей в браке, приходит буржуазная женщина, обманывающая мужа ради денег или нарядов. Вокруг этой центральной картины Бальзак сосредоточил всю историю французского общества, из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, взятых вместе»[1]. Устанавливая дальше, что личные симпатии Бальзака были на стороне класса, осужденного на вымирание, что вместе с тем его сатира была наиболее острой, когда он заставлял действовать аристократов, которым он глубоко симпатизировал, что, наконец, он с нескрываемым восхищением говорил о своих наиболее ярких противниках, республиканских героях, Энгельс резюмирует: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»[2].

Это письмо Энгельса является основополагающим для нашего подхода к Бальзаку.

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 405—406.

[2] Там же, стр. 406.

Оноре де Бальзак родился в 1799 году, другими словами, он — сверстник Пушкина. Сопоставление очень красноречивое, хотя говорящее почти целиком о противоположности, не о сходстве. Оба они опередили свою эпоху, оставаясь в то же время ее живыми образами. Хронологически эпоха едина, но социологически она протекала в России совсем иначе, чем во Франции. Пушкин был связан с дворянством. Бальзак аристократом нисколько не был, хотя и выдавал себя иногда за потомка старинного аристократического рода Бальзаков д'Антрег, к которым на самом деле никакого отношения не имел. Он стыдился своего незнатного происхождения. На первый взгляд это его отречение от своего класса кажется болезненной причудой: разве эпоха Бальзака не была торжеством буржуазии, поколебленным Реставрацией, но еще более вновь укрепленным Июльской революцией 1830 года? Бальзак же по своему происхождению — средний буржуа. Его дед по отцу, правда, был крестьянином с юга Франции из потомственных крестьян, настолько небогатых, что порою им приходилось батрачить, но уже отец писателя — Бернар-Франсуа Бальзак — порвал с крестьянством, служил чиновником в провинции, а в двадцатых годах управлял делами финансового дельца, выдававшего себя за аристократа; к 1829 году, когда Франсуа Бальзак умер, его годовые доходы исчислялись скромной суммой в двенадцать тысяч франков. Дед писателя по матери торговал в Париже сукном, имея предприятие средней руки; сама мать до замужества служила гувернанткой и

компаньонкой в барском доме. Для юношеских впечатлений писателя совсем не безразлично, что родители его были на положении «услужающих» в доме аристократов (подлинных или поддельных, на это мало обращали внимания в эпоху Реставрации). Не безразлично и то, что годы эти протекали частью в Версале, сохранившем воспоминания о последних «настоящих» французских королях. То завистливое восхищение аристократической культурой, которое очень упорно держалось у французской буржуазии несомненно было присуще и семейству Бальзаков.

Отец и сын начали с того, что придали должное звучание своей отнюдь не аристократической фамилии. Метрическая выпись Франсуа Бальзака, опубликованная в 1896 году, именует его не Бальзак (Balzac), а Бальсса (Balssa) — подлинно крестьянская фамилия. Отец переделал ее на аристократический лад, а сын приписал к ней дворянскую частицу «де». В своих личных отношениях Оноре де Бальзак постоянно тянулся к аристократии, в дома которой он стал вхож и благодаря связям отца и благодаря расширяющимся собственным знакомствам, так как мода на салоны, мода на покровительство юным талантам воскресла вместе с Реставрацией. Светские дамы принялись «воспитывать» явно талантливого, но с светской точки зрения неотесанного Оноре. Не подлежит сомнению, что его покровительницы — г-жа де Берни, герцогиня де Кастри, герцогиня д'Абрантес, графиня Гвидобони-Висконти и др. — оказали немалое влияние на культуру Бальзака, на его воззре-

ния, которые так надолго сохранили противоречие с его наблюдениями.

Характерны биографии некоторых из его покровительниц. Г-жа де Берни родилась в королевском дворце, так как ее мать служила горничной у «последней» французской королевы Марии-Антуанетты, казненной в эпоху террора. Удивительно ли, что де Берни все усилия употребила на то, чтобы приобщить увлекающегося Бальзака к роялизму и католицизму? В ином роде характерна биография герцогини д'Абрантес: властная, до крайности самолюбивая и беспутная, она разорилась, все истратив на роскошь и любовников, дошла до унизительной нищеты и повесилась. Замечательный образ эпохи Реставрации!

Но такие мрачные образы не останавливали житейских притязаний Бальзака, хотя писательски он прекрасно понимал их трагическую тщету. Через всю его жизнь проходит мечта о женитьбе на аристократке, мечта осуществившаяся, но совсем не так, как хотелось бы Бальзаку. Желанная аристократка нашлась в лице польской крупной помещицы Эвелины Ганской, урожденной графини Ржевусской, которая вступила с ним в деятельную переписку еще в 1833 году и стала его женой весной 1850 года, лишь незадолго до его смерти. Для графини он строил, убирал и украшал в Париже особняк, в котором она должна была открыть великолепный салон, собрав в нем весь цвет парижской аристократии, политики и искусства.

А на самом деле Бальзак приехал в этот

особняк уже безнадежно больным — только для того, чтобы здесь умереть.

Нет оснований сомневаться в том, что мечты о собственном аристократическом салоне ускорили смерть Бальзака. Работая над одним из последних своих романов — «Кузина Бетта», он сам пишет в ноябре 1846 года Ганской, что врачи категорически предписывают ему изменить образ жизни и умерить пыл своей работы, но что он по-прежнему целыми днями сидит за письменным столом.

Совсем неверным было бы, однако, утверждение, что только ради денег, ради не легко дававшегося ему большого заработка, Бальзак писал так много и долго. Огромность его замыслов, внутренняя необходимость отделывать и переделывать свои произведения сами по себе были уже достаточным стимулом для неумеренной работы. К этому прибавлялось еще требование, предъявляемое буржуазным обществом писателю, очень точно сформулированное другом Бальзака, писателем Теофилем Готье, который, вспоминая, как пышно любил обставлять свои квартиры Бальзак, правильно находит тому оправдание: «Что делать! в Париже не верят мало зарабатывающему писателю». Это — один из самых отвратительных законов буржуазной морали, который до сих пор сохраняет свою силу на Западе. Но и при таких оговорках остается бесспорным, что Бальзак мог бы дольше сохранить себя и силы для писательской работы, не будь у него типичной для французского буржуа тридцатых — сороковых годов мечты об аристократическом особняке, стоив-

шем Бальзаку так дорого. Тлетворность этой мечты станет вполне ясна русскому читателю, когда будет издан перевод писем Бальзака к «чужестранке», то есть к Ганской. Письма охватывают семнадцать лет, общий объем их очень значителен. Бывали годы, когда Бальзак писал Ганской изо дня в день. Множество фактов писательской биографии Бальзака мы узнаем только из этих писем. Однако прежде всего читатель убедится в том, что эти письма очень мало похожи и на художественные произведения Бальзака и даже на письма его, писанные другим лицам. Письма Ганской к Бальзаку не сохранились, она их уничтожила, но по ответным письмам его к ней мы можем восстановить и ее любимые темы и свойственный ей стиль: никогда Бальзак не писал так выспренно, преувеличенно, жеманно, никогда он так решительно не заявлял себя страстным приверженцем старого режима и католической веры, как в письмах к Ганской. Также и о литературных влияниях Ганской мы узнаем кое-что из этих писем. То Бальзак оправдывается перед нею в том, что в «Отце Горио» изображены подонки общества, то признается, что «Деревенский священник» написан по ее прямому заказу. Восстановленная французскими бальзаковедами история книги «Крестьяне», по замыслу и отдельным главам значительнейшей книги Бальзака, далеко не законченной им, доказывает, наконец, что вдова писателя прямо-таки вмешивалась в его творчество: она, по всей вероятности, написала по черновому конспекту, оставшемуся после Бальзака, пять последних глав этой книги, и

читатель сам может убедиться в том, каким нелепым стал эпилог романа, как тенденциозно отведены эти главы в сторону от крестьян к внезапно вынырнувшей теме мещанского благополучия аристократки, как фальшивы «поэтические» прикрасы этого эпилога.

Для самого себя Бальзак ни в какой мере не добился житейского благополучия своими связями с восстановленными Реставрацией аристократами. Его писательскому авторитету эти связи только вредили. Когда в конце тридцатых годов (после появления второй части «Утраченных иллюзий», жестоко разоблачавшей нравы парижской прессы) началась газетная травля Бальзака, ее постоянной темой стали его аристократические притязания. Анонимные мемуары, впервые опубликованные в 1928 году, несомненно принадлежащие перу аристократа или литератора, бывшего «своим человеком» в светских салонах тридцатых — сороковых годов, дают яркое изображение того, каким унижениям подвергался писатель в «свете». Мемуары эти, откровенно озаглавленные «Бальзак разоблаченный» [1], враждебны ему, они дают не портрет Бальзака, а шарж на него. Но для историка литературы, при должной интерпретации, мемуары резко враждебные бывают иногда более важны, чем дружески вялые. Сцена, приведенная в этих мемуарах, такова.

---

[1] Balzac mis à nu et les dessous de la Société romantique d'après les Mémoires inedits d'un contemporain. Préface et notes par Charles Léger, éd. Gaillandre, 1928.

Дело происходило в светском салоне, в 1842 году. Собрались герцогиня Отрантская, графиня Гвидобони-Висконти, граф Лионель де Бонневаль и другие аристократы, почтенные буржуа, разные франты, знатоки литературы и остряки. «Поджидая, пока поставят стол для игры в ландскнехт и придут завзятые игроки, беседовали о новостях. Г-н Бальзак, вообразивший, что он очарует аудиторию, вдруг всех нас оборвал бесцеремонно и весьма некстати, намереваясь с презрительным пренебрежением доказать нам, что мы ничего не понимаем в литературных делах. Потрясая своей тяжелой, жирной гривой, руками ударяя по своей отвислой груди, по выступающему вперед брюшку, он взамен веселой общей беседы предложил нам монолог, посвященный собственной особе, собственному восхвалению и ожидающему его апофеозу. Он декламировал с фальшивыми и вычурными интонациями своего приятеля Фредерика Лемэтра.

— Мое творение, — говорил он, — охватит все классы французского общества девятнадцатого века; если через пятьсот лет, через две тысячи лет захотят изучать французское общество времен Империи, Реставрации и гнусного Июльского правительства, то археологам и прочим ученым людям достаточно будет заглянуть в мои произведения.

Здесь Лионель де Бонневаль резко постучал по столу. Неожиданный стук сразу оборвал похвальное слово г-на де Бальзака самому себе; этой передышкой воспользовался де Бонневаль, сказавший следующее:

— Если речь идет об описании улиц, куда

порядочный человек и шагу не сделает, домов, пользующихся дурной славою, вонючих квартир, изъеденной червяками мебели и неопрятной одежды, то я с вами согласен. Вы более кропотливы и точны, чем специалист-оценщик; в моих устах это сразу и похвала и упрек вам. Вы сосчитаете каждый гвоздь на двери папаши Гранде и все мушиные следы на барометре, о которых даже говорить неприлично. Но что касается языка и обычаев светских особ, это — другое дело. С детства я вращаюсь в разных кругах, в самом высшем обществе, к которому я, как вам известно, принадлежу, также и в низших слоях, и нигде не видал и не слыхал, чтобы кто-нибудь говорил и поступал так, как говорят и поступают ваши герои и героини. Вы приписываете им манеры и искусственный язык, не принятые нигде! Я всегда спрашивал себя, где могли вы найти подобные образцы. Вы создаете людей посредством воображения или фантазии, вместо того чтобы ограничиться более скромной ролью наблюдателя. Во всех ваших диалогах говорит постоянно господин де Бальзак, и, заметьте, я не сожалею об этом, у вас хватит ума на всех, его у вас побольше даже, чем у нас всех. Но честью клянусь, заверяю вас, что в нашем кругу все говорят единообразно, без всяких ужимок, без закруглений, и что только естественностью и простотой человек доказывает, каковы его воспитанность и общественное положение».

Мемуарист рассказывает дальше, что в разговор вмешалась графиня Висконти, на симпатии которой мог рассчитывать Бальзак, но которая стала на сторону Бонневаля.

«Г-н де Бальзак, ожидавший помощи себе с ее стороны, не нашел что ответить и заплакал горючими слезами; это было признано поступком неделикатным и непристойным».

Едва ли точно рассказано здесь о том, как «расхвастался» Бальзак, остальная же часть сцены, вплоть до его рыданий, вполне правдоподобна: он был человек очень непосредственный, быстро переходивший от восторгов к отчаянию, человек прямой и горячий. С точки зрения «света» эти черты оказывались лишь неумением вести себя в обществе «порядочных» людей и затрудняли его пребывание среди них. Подтверждая правильность наблюдений тенденциозного мемуариста, о существовании которого он не знал, он сам пишет о своих молодых годах в письме к Ганской: «Когда я бывал в высшем обществе, я мучался до самых глубин души, куда только способно проникнуть страдание; но лишь непризнанные души, лишь бедняки умеют наблюдать, потому что все их оскорбляет, а наблюдательность порождается страданием». Признание совсем не светское, но даже в письмах к Ганской он оставался простодушным, сквозь всю несносную жеманность, соответствовавшую вкусам его корреспондентки.

Такова основная драма, прошедшая через всю жизнь Бальзака. Если, оставляя в стороне художественные произведения Бальзака, читать его письма или воспоминания о нем, его жизнь представляется крайне мучительной. Во Франции XIX века было немало отверженных

поэтов, которые, ощутив свой конфликт с обществом, еще более уединялись, еще более осложняли свое творчество, делая его недоступным для читательских масс, — таковы были Бодлэр, Верлен, Рембо. К этой группе Бальзак не принадлежал. Его произведения по существу реалистичны и просты. Это не помешало им сделаться к концу тридцатых годов неприемлемыми ни для одной из общественных групп, руководивших французской культурой. Бальзак был признан далеко не в полной мере и среди всех лагерей преследовался прежде всего пренебрежением. Он сам отходил от людей, тянувшихся к нему, и тянулся к тем, которые должны были стать его врагами. Политически он пытался стать легитимистом, защитником старого режима отвергнутой династии. По временам он поднимался до понимания исторического значения погибавших на баррикадах республиканцев (вторая часть «Утраченных иллюзий» и рассказ «Тайны княгини де Кадиньян»). Он возлагал в начале тридцатых годов большие надежды на новую промышленную буржуазию, в сороковых годах для него стала окончательно ясна ее бесплодно-хищническая роль. Словом, при поверхностном взгляде жизнь Бальзака кажется лишенной стойкости, одинокой, целиком отданной нескончаемому, непризнаваемому писательству, которое не могло обеспечить ему даже относительное материальное благополучие.

Более же всего призрачным становилось существование Бальзака от его постоянной тяги к аристократам, которых не только история, но и он сам не мог не признавать полу-

мертвецами. При всем огромном различии характеров Бальзака и Пушкина, тогдашней эпохи в России и тогдашней эпохи во Франции — их биографии сходны по своему драматизму. Стоит отметить даже случайную связь их биографий. В бытность свою в Одессе Пушкин увлекся Каролиной Собаньской, родной сестрою Эвелины Ганской, в те годы, когда ни Пушкин, ни Ганская еще не могли иметь и представления о Бальзаке. Едва ли это увлечение Пушкина было серьезным, однако для бальзаковедов оно существенно хотя бы тем, что открыло новые материалы об этом близком Бальзаку аристократическом семействе. Как выяснилось впоследствии, Каролина Собаньская была шпионом [1], в Одессе она следила за декабристами, потом в Дрездене за польскими эмигрантами, но, несмотря на свои заслуги перед русским престолом, была выслана Николаем I, получившим сведения, что она развивает шпионскую деятельность и в третьем направлении. Нравственный уровень этих обеих аристократок был очень низок. И если знакомство Пушкина со старшей сестрой прошло почти бесследно, то близость Бальзака с младшей запечатлелась во всей его жизни бесплодным миражем.

Совершенно иначе представляется жизнь Бальзака, когда мы изучаем его творчество. Все события его личной жизни, из которых

---

[1] О ней см. материалы в книге «Рукою Пушкина», Academia, 1936.

можно составить не один том его биографии, только повышали творческую деятельность Бальзака. По сравнению с фактами его писательской жизни события его жизни личной кажутся незначительными. При сопоставлении его частной биографии с его писательством биография исчезает, затмевается. Больше того, приходится признать удачей, что она сложилась так неудачно: она дала ему незаменимый материал для достоверного, купленного собственными муками понимания неистребимых противоречий современного ему общества. Субъективный поэт, который в конце концов интересуется только самим собой, помещая себя в центр мира, написал бы трогательную поэму — в прозе или в стихах — о своей непонятости, об одиночестве, о противоречиях своего сердца. Так поступил, например, младший современник Бальзака, поэт Альфред де Мюссе, написав полный сердечных мук роман «Исповедь сына века». Бальзак — иного склада. Его интересуют люди, множество окружающих его людей всех профессий и состояний, и только в их числе его интересует он сам. Он умел подняться до такого восприятия своих переживаний, точно это были переживания чужого человека. Он «объектировал» переживаемое им самим, то есть смотрел на свой тягостный опыт как бы чужими глазами, отыскивая в нем драгоценный по своей достоверности материал для понимания общих законов. Юноша, не находящий себе призвания и работы, мечущийся между Сен-Жерменским предместьем, кварталом аристократии, и Шоссе д'Антен — улицей, на которой были распо-

ложены особняки финансовой буржуазии, нигде не находящий поддержки, — это во многом сам Бальзак. Денежные махинации ростовщиков и кредиторов также испытал он на собственной шкуре. Патриархальная лавка суконщика («Дом кошки, играющей в мяч») есть подобие лавки его деда. Он сам признает, что одним из прототипов для «Кузины Бетты» послужила его мать. Черты расчетливого дельца, сухого практика находил он в своем отце. Но из всех этих биографических материалов совсем не получилась семейная хроника типа «Детских годов Багрова-внука» Аксакова. Он не умилялся этими знакомыми ему с детских лет образами; наоборот, с прозорливостью, которая чувствительным людям показалась бы жестокой, отыскивал он в привычном — типическое и для эпохи Реставрации закономерное. Для истории образа Растиньяка, к которому столько раз возвращался Бальзак, пригодилось многое из неудавшейся карьеры самого Бальзака. История бедствующего молодого человека, принужденного жить в мансарде, питаясь только хлебом и молоком, но помышляющего о том, что весь Париж будет у его ног, — это во многих чертах история самого Бальзака, каким он был в начале двадцатых годов.

После Вандомского коллежа и частной парижской школы, которые дали ему не плохое, но с деловой точки зрения бесполезное, классическое образование, Бальзака отдали на выучку в контору к присяжному стряпчему и потом в контору нотариуса, где он должен был на практике научиться юридическим наукам, —

типичное для той эпохи начало писательской карьеры. «Родители прочили ему юридическую карьеру, открывавшую столько финансовых и политических перспектив, но будущий писатель предпочел служение музам...» — такими словами можно бы начать немало писательских биографий. И в самом деле, Оноре Бальзак вскоре удрал из юридической конторы, нравы которой он потом живо изобразил в начальной сцене повести «Полковник Шабер». Франсуа Бальзак настаивал на том, чтобы сын непременно сделался нотариусом, Оноре отказывался и добился того, что родители стали выплачивать ему скромную стипендию — 1500 франков в год, при условии, что за два года писательская карьера обеспечит ему положение и состояние. Оноре самостоятельно зажил в Париже и принялся за литературную работу. Образ жизни Бальзака этих годов (1819—1821) довольно точно описан им во второй главе «Шагреневой кожи». Отец в своих сомнениях оказался прав: литература не принесла сыну барышей.

На первых порах Бальзак, бедствующий в мансарде, пытается приспособиться к среде: он дважды пробует стать деловым человеком. Сначала в компании с двумя-тремя литераторами, потом самостоятельно он сочиняет и издает под вычурными псевдонимами романы в модном тогда духе: романы о разбойниках, о замках, полных тайн, о страдающих красавицах и т. п. Все здесь выдумано, редко-редко проглянет черточка, наблюденная в действительности, все здесь заимствовано из английских романов конца XVIII века, устрашающих

и приторно трогательных. Словом, «романы» в самом вульгарном смысле этого слова — придуманные книги о любви, препятствиях, загадочных натурах и неправдоподобных событиях. Романы, единственное назначение которых потрясти и разжалобить читателя на несколько часов. Эти литературные изделия успеха не имели, вероятно потому, что английские оригиналы, откуда Бальзак и его приятели заимствовали отдельные мотивы, были интереснее. Голос самого Бальзака, каким мы его знаем по его произведениям, вышедшим за его подписью, здесь совсем не слышен. Нужно отметить, что в основном пункте изделия эти очень разнились с последующими созданиями Бальзака, в которых романический элемент всегда будет иметь второстепенное значение. Если под романом подразумевать книгу с острым конфликтом, чаще всего на любовной почве, со всякого рода неожиданностями, с благополучной или, наоборот, душераздирательной развязкой, — а в таком вульгарном смысле чаще всего и понимался тогда термин «роман», — то этими юношескими опытами, от которых Бальзак потом категорически отрекся, он ограничил свою деятельность в области «романа». Как будто они навсегда его излечили от романических притязаний. У зрелого Бальзака фабула будет играть незначительную роль. Он пойдет по более трудному пути, захватывая внимание читателя значительностью характеров, глубиною простых драм, способностью так реалистически восстановить обстановку действия и живые связи между людьми, что вымышленная книга становится повествованием о действительных собы-

тиях, подсмотренных и подслушанных каким-то невидимым очевидцем. Впрочем, кое-где, совсем эпизодически, проникли и в зрелые творения Бальзака мотивы условно романического порядка: пират, похищающий дочь генеральши в последней части «Тридцатилетней женщины», неожиданное наследство, полученное Эсфирью Гобсек, когда она уже покончила с собою от безвыходной нужды, в эпопее «Блеск и нищета куртизанок» и пр. Но эпизодичностью этих мотивов, буквально тонущих в реалистическом богатстве его книг, только подчеркивается, как они инородны.

Второе предприятие Бальзака носило совсем уже промышленный характер: он приобрел в 1826 году у разорившегося владельца типографию и основал издательское дело, вскоре закончившееся таким крахом, что с кредиторами Бальзак не мог расплатиться до конца жизни, отлично изучив на практике проделки ростовщиков, учет и переучет векселей.

Единственный толк от типографии, не принесшей писателю никаких барышей, заключался в том, что Бальзак здесь напечатал в 1826 году собственную брошюру «Критический и анекдотический словарик парижских вывесок». Она была издана под псевдонимом «Бездельник» и писательской славы автору не принесла. Она и не очень значительна. Однако как раз этой скромной брошюрой открывается новый путь для Бальзака, потому что ею начинается та кропотливая и неблагодарная литературная учеба, за которую Бальзак усадил себя на всю жизнь. Разрушая сложившиеся во Франции традиции романа, какой успех они ни сулили

бы, начинать с самых малых и скромных этюдов, с точных, кропотливых наблюдений, — для Бальзака было необходимо не только потому, что он отказывался от проторенных путей, но и потому также, что он обладал безграничной фантазией. Сдерживая ее, ограничивая свою природную силу, Бальзак и понуждал себя к кропотливым наблюдениям.

В 1829 году он выпускает, наконец, впервые под своим именем (хотя еще без дворянской частицы) первую книгу, написанную в 1828 году, — исторический роман «Шуаны». Роман изображает недавние исторические события и в значительной части основан на их изучении. Бальзаком сделана попытка дать характеры разнообразные и освещенные многосторонне. И все же нельзя считать «Шуаны» типическим созданием Бальзака. В основном он идет еще по пути Вальтера Скотта, создавшего образец исторического романа, не преодоленный в ту эпоху. Задача самого Бальзака была иной. Ему предстояло дать образы современной ему эпохи, притом дать их в плане не официальных событий, военных или политических, а происшествий частной жизни, неприметных, оставляемых историками без внимания. Дать историю современной Франции не сверху, не возвеличивая ее исторические подвиги, а снизу, вглядываясь в структуру частной жизни и находя в ней те экономические и социальные законы, которыми обусловлена официальная история страны, по видимости такая нарядная и торжественная.

Почти вслед за изданием «Шуанов» Бальзак начинает бороться с тираническим господ-

ством исторического романа, расцветшего в эту романтическую эпоху. Далеко не для всякого романтизма характерно господство исторического романа (романтическими называют совсем несходные между собою историко-литературные явления), который, например, почти отсутствует в раннем немецком романтизме и, с другой стороны, небывало ярко расцветает во Франции тридцатых — романтических — годов. Не только поэт Гюго своими драмами и особенно романом «Собор Парижской богоматери», но даже трезвый прозаик Мериме своей «Жакерией» (кстати сказать, эта книга вышла в издательстве, принадлежавшем Бальзаку, в 1827 году) и аналитик Стендаль своими итальянскими новеллами разжигали эту страсть к неведомому, необычному, театрально яркому. Романтизирующий историзм сливался с другой тенденцией той эпохи: изображать нечто экзотическое, отвлекающее внимание от повседневных прозаических дел.

Как раз с этого пункта, с изображения именно повседневных дел, Бальзак и начинает медленное, упорное наступление на романтизм, вскоре добавляя к своей художественной практике публицистические протесты против «вальтерскоттизации» французской истории или заглавием крайне делового романа о банкротстве торговца парфюмерными товарами пародируя заглавие известнейшего исследования о римской империи. Актуальность художественных произведений, которые должны изображать сегодняшний день в его частных событиях, в его будничной деловой жизни, — вот принцип, проявленный в произведениях, непосредст-

венно следующих за «Шуанами», и которому Бальзак остается верен всю жизнь. Подсчитано, что из произведений, входящих в «Человеческую комедию», только 9% изображают события до 1800 года, 16% эпоху Наполеона, 45% эпоху Реставрации, 30% период после Июльской революции. Для эпохи Бальзака столь актуальная тематика — явление исключительное.

Первый сборник повестей и рассказов, изданный в 1830 году, озаглавлен «Сцены частной жизни». Это заглавие само по себе уже дает важнейшую черту для характеристики творчества Бальзака. В этом заглавии уже содержится ответ на вопрос, что нового вносит во французскую литературу Бальзак. В сборник входят шесть произведений небольшого размера, на первый взгляд оставляющих впечатление, что их написал начинающий автор. Бальзаку минуло тридцать лет, он написал и издал уже немало книг. Однако он резко порывает с первоначально избранным путем, который оказался не его путем. Взамен эффектных и путаных событий здесь все просто, чрезмерно просто. «Дом, кошки, играющей в мяч» — образец этой первой манеры Бальзака. Дочь средней руки суконщика влюбилась в художника, их брак несчастен, художник, упоенный своими успехами, изменил ей и сошелся со светской дамой. Судьбу «гения» и тяжелое положение женщины, соединившей свою жизнь с ним, Бальзак не раз будет изображать и впоследствии. Примечательно здесь другое: вещественная, материальная обоснованность событий и характеристик. Уже заглавием названа

подлинная тема повести — дом торговца сукном, старинный дом патриархального торговца средней руки. С какой-то крестьянской или, может быть, коммерческой деловитостью описаны внешность и позы действующих лиц. Несомненна идеализация патриархального уклада.

Вторая разновидность рассказа — психологический портрет. Ростовщик Гобсек, объятый единой лишь страстью — страстью к золоту, героизируется однако, потому что он — характерен, что в нем — сила, а жертвы его жадности — жалкие, беспомощные аристократы.

Правда, целиком перейти к реалистическому рассказу Бальзак еще не отваживался. Не поддаться силе основного литературного потока, насыщенного экзотикой, не мог ни один начинающий автор. Чужеземные, преувеличенные, искусственные темы еще встречаются в его рассказах — «Палач», «Сарразин», «Вендетта» (1829—1830). Но основное, конечно, — точные, реалистические повести. Большою смелостью было предлагать парижскому читателю, избалованному и тонкими французскими аналитиками XVIII века и увлекательными фабульными романами иноземного происхождения, такие простые вещи, как первые «Сцены частной жизни». Однако они не прошли тогда незамеченными, хотя большого шума не было.

Первый и, пожалуй, самый большой в жизни успех выпал на долю Бальзака уже в следующем, 1831 году — при появлении «Шагреневой кожи», после которой имя его становится известным. Успех заслуженный. Книга не могла не поразить читателя своей новизной.

Своим лиризмом и непосредственностью она равнялась «Страданиям молодого Вертера», но, тогда как трагическая повесть Гете о судьбе юноши, не нашедшего себе места в жизни, вся была сосредоточена на нем самом, была только исповедью, в повесть Бальзака включено множество тем. Гете в «Вертере» индивидуалистичен, Бальзак в «Шагреневой коже» социален. Эта книга написана с огромной щедростью, ее эпизодические фигуры, ее отдельные картины (игорный дом, лавка антиквара, пирушка у банкира, встречи с Растиньяком, посещение трех великих ученых, консилиум трех знаменитых врачей и пр.) так рельефны, что могли бы стать самостоятельными произведениями. В литературу приходил новый автор, соединявший силу субъективных переживаний со способностью запечатлевать множество различных характеров. Книга скульптурно изобразительна. Герой не изолирован, позади него все время ощущается целый Париж, и судьба героя становится, несмотря на малый объем книги, темою многоголосной симфонии, которая, при всем разнообразии мелодий и темпов, звучит скорбью о всех юношах, гибнущих в тисках жестокого буржуазного строя.

«Шагреневой кожей» завершается первая юношеская стадия литературной работы Бальзака. В этой повести не только не исчерпан запас накопленных наблюдений, но, наоборот, все время ощущается, что автору приходится сдерживать их мощный поток. И в самом деле, за «Шагреневой кожей» начинается самый плодотворный и интенсивный период его жизни. Он много работает, но не спешит издавать свои

книги. Напряженность и выношенность ощущаются в каждой из них. Разнообразие их поразительно. Никто из исследователей его творчества не в состоянии разгадать, откуда взялось у Бальзака столько наблюдений. Несмотря на преждевременность его смерти, он успел включить в «Человеческую комедию», которая, судя по его планам, записанным, но не осуществленным, выполнена лишь наполовину, — *больше двух тысяч действующих лиц;* каждое из них индивидуализировано, каждое понято в его социальных корнях.

Мы очень мало знаем о молодых годах Бальзака, о его жизни от 1820 до 1830 года, об этих годах его скрытого роста. С кем он встречался? Откуда, при чьем посредстве набрал он свой до неправдоподобия большой запас наблюдений? Очень мало надежды и на то, что когда-нибудь узнают что-нибудь существенное об этих годах, когда Бальзак жил безвестным неудачником. Сам же он почти ничего не рассказывал о своих тяжелых годах, отчасти потому, что вопреки писательским традициям сам он мало себя интересовал — его интересовали другие, отчасти же потому, что в годы его очень деятельной переписки у него едва будет хватать времени на то, чтобы отмечать хотя бы новости своей повседневной работы. Во всяком случае, благо тому писателю, который не рано начал писать и которого первые его опыты не принудили преждевременно облюбовать писательскую школу, язык, стиль.

Когда производишь сложные арифметические подсчеты, сколько времени оставалось у Бальзака для наблюдений, принимая во вни-

мание общий листаж, количество последовательных корректур, значительно превышающее обычные нормы, продолжительность ежедневной работы, средний объем дневной продукции, то приходишь к выводу, что или в зрелые годы для новых наблюдений времени уже не было, или что наблюдательность обострилась чрезвычайно, до способности мгновенно схватывать ситуацию и молниеносно угадывать социальный типаж во внешности, костюме, жестах.

Достигнув первых успехов, Бальзак усиливает работу. Но что в этот период его творчества значило работать? Это значило создавать реалистический язык, реалистическую композицию. Ни того, ни другого во Франции еще не существовало. Не следует думать, что реализм впервые открыт французскому читателю Бальзаком. Реализм знаком уже XVIII веку и даже XVII. Но прежде всего это был реализм аналитический, стремящийся к изощренной точности и простой, сдержанной фразе. Этот литературный язык XVIII века был аристократического происхождения, а свою философскую аналогию имел в рационализме, эстетическую — в прибранных, геометрически планированных парках. Он был превосходен своей ясностью и непревзойденной точностью. Он не умер во Франции даже и в наши дни. Но круг его применения ограничен. Он пригоден для анализа ситуации, которая проста по количеству входящих в нее сил. Немного действующих лиц. Строго очерченная тема. Точный, несколько лабораторный анализ. Ясная фраза. Из со-

временников Бальзака этот стиль, исконный традиционный французский стиль, культивировали Бенжамен Констан («Адольф»), Проспер Мериме. Наряду с ним продолжал существовать, хотя и слабея, другой стиль, ведущий свое происхождение от разговорного языка ярмарочных комедиантов. Колоритный, не всегда пристойный диалог, пересыпанный вольными шуточками, делает его пригодным для беллетристического гротеска, для серии комических сцен, какими по существу и являются произведения XVII века «Франсион» Сореля и «Комический роман» Скаррона.

Ни геометрический точный анализ, ни поиски комических ситуаций не занимали Бальзака. Литературное произведение как изделие определенного объема и строго ограниченной тематики — такой принцип оказывался совсем не подходящим для Бальзака. Насколько он разнообразен в выборе объема произведений, это явствует из следующей таблицы, тем более красноречивой, что все они, по замыслу автора, не что иное, как отдельные главы единой *поэмы* «Человеческая комедия». Поэма эта, однако, нарушает все принципы классической композиции, так как в нее вошло:

30	произведений	меньше	3	авт.	листов	
18	„	от	3	до	6	„
15	„	от	6	до	12	„
13	„	от	12	до	18	„
5	„	от	18	до	24	„
3	„	от	24	до	30	„
2	„	свыше			30	„

Чрезвычайно трудно установить, какие из них могут быть названы романами, какие —

хроникой, где здесь грань между романом и повестью, между повестью и рассказом, между рассказом и очерком. Учение о жанрах рухнуло, что было естественным в эпоху социальных и политических перемен, стремительно следовавших одна за другой. Рухнуло и единство стиля. Рядом с Бальзаком создавался новый стиль, романтический, цветистый, обильный нарочитыми сравнениями и риторическими контрастами. В этом стиле создает Виктор Гюго свою «поэтическую» прозу. Бальзак же существенно прозаичен, и этот стиль ему чужд.

Помимо немногих образцовых, но чуждых Бальзаку стилей, кругом него кишели те эклектические стили популярных романов, где классицизм сочетался с романтизмом, условные шаблоны — с бессильными новшествами. Не время было теоретизировать и отбирать, необходимо было начинать стройку. Темп жизни ускорялся после краха Реставрации, жизнь насытилась контрастами, наблюдений накопилось множество. Удивительно ли, что, долгие годы борясь за реалистический стиль, Бальзак далеко не всегда побеждал? Он часто тяжеловесен и педантически пространен в описаниях, он поспешен в авторских, подводящих итоги отступлениях, фальшив и сентиментален в любовных сценах. Он очень неровен. Но и в наименее удавшихся его произведениях всегда найдутся — притом часто в самом неожиданном месте — отрывки поразительной силы. Нелепо было бы думать, что молодой советский писатель должен подражать Бальзаку, после которого накопился более зрелый реалистический опыт. Но, думается, та позиция, которую Бальзак за-

нял по отношению к своим предшественникам, есть норма и для теперешнего молодого писателя. Не в качестве готового образца для подражания, а в качестве образца борьбы за стиль новой эпохи примечателен прежде всего Бальзак.

Как нелегка была для него борьба, об этом свидетельствует история его рассказов о судьбе замужней женщины, создавших ему большую и длительную популярность среди читательниц. Отголоски этой популярности еще живы и теперь. Автору этих строк приходилось не раз говорить о Бальзаке в аудитории, почти не читавшей или совсем не читавшей Бальзака и часто присылавшей записку: «Что значит *бальзаковский возраст?*» В этом вопросе сохранилось воспоминание об успехе «Тридцатилетней женщины», «Покинутой женщины», «Силуэта женщины», «Второго силуэта женщины», давших в ту эпоху новый характер и новую трактовку темы о любви. Традиционный любовный роман завершался браком. Его героиней была юная девушка, его темою—встреченные ею препятствия на пути к браку с любимым человеком. Развязку традиционного романиста Бальзак берет своею исходной точкой. Замужняя женщина, тридцатилетняя женщина, обманутая браком, неизбежность (в то время и при том строе) корыстной основы брака и неизбежные обманы — такою постановкой вопроса Бальзак буквально потряс сердца своих современниц. Изо всех стран он во множестве получал письма от своих неизвестных почитательниц. Газетные фельетонисты без конца издевались над «старухами»,

героинями Бальзака. Следы этого издевательства над темою, которая, казалось бы, возникала так естественно, сохранились и в имеющем уже столетнюю давность выражении «бальзаковский возраст».

Фридрих Энгельс прекрасно расшифровал смысл сюиты бальзаковских рассказов о женщине: супружеские измены светской женщины были лишь способом отстоять себя, вполне отвечавшим тому положению, которое ей было отведено в браке. Расшифровка эта объясняет, почему рассказы, как будто столь умеренные, были встречены в штыки буржуазной прессой. Сам Бальзак считал себя хранителем традиций, но своими писательскими наблюдениями он разрушал основу тогдашнего строя — буржуазную семью. Даже и повесть «Тридцатилетняя женщина», самую известную часть всей его серии, он подчинил высоконравственной морали: «перст божий» покарает изменившую женщину. Однако эта мораль, которую Бальзак считал, очевидно, обязательной тогда для писателя, совершенно разрушается центральной в повести главою «Неведомые страдания», страстные и негодующие признания которой обусловили успех всей повести: «Я хотела бы воевать с этим светом, чтобы обновить его законы и обычаи, чтобы их разбить»... «Брак — учреждение, на котором теперь зиждется общество, дает нам одним чувствовать всю свою тяжесть: только для мужчин — свобода, для женщины — долг»... «Брак такой, каков он в настоящее время, кажется мне просто узаконенной проституцией». Так отвечает героиня священнику, напомнившему ей про за-

поведь о покорности. Официальный же эпилог повести старается доказать правоту священника: в конце концов героиня наказана, один ее сын тонет, другой умирает от холеры, третий убит на войне; дочь похищена пиратом, влюбляется в него, рожает ребенка и вместе с ребенком умирает в ужасающей нищете.

Новизна повествования заключалась все же в бедности внешней фабулы и в содержательности психологического портрета. На этом уровне Бальзак не удержался. Эпилог как нельзя более эффектен — «романический» эффект, весьма вульгарный. С точки зрения литературного развития Бальзака эти вопиющие противоречия объясняются тем, что ситуации для него преобладали над действием, и в то же время он сознавал, что читатель требует действия. Начальным сценам, глубоким, но статическим, противостоят последние главы, насыщенные действием, но ходульные, неуместные, точно взятые из другого, как будто и не бальзаковского рассказа. Больше того, вся эта повесть, как выясняется историей ее текста, представляет собою механическое соединение нескольких самостоятельных коротких рассказов, написанных в разные годы и первоначально печатавшихся особняком. Героини носили разные имена, не очень похожи были они друг на друга и по существу. Чтобы создать единую композицию, Бальзак сделал эти рассказы главами повести, почти ограничив переделки тем, что всем героиням дал одно имя. Единства не получилось. Повесть противоречива не только по общему тону, но и просто по последовательности внешних событий. Стежки, связавшие

группу рассказов в повесть, виднеются повсюду. С такими трудностями появлялось на свет новое повествование, внешне в целом неудачное и произведшее, несмотря на явные неудачи, впечатление новизны и силы благодаря искренности и простоте его протестующих эпизодов.

Основная часть феминистических рассказов Бальзака относится к 1832 году, который можно считать началом плодотворнейшего периода в его творчестве. Вслед за «Тридцатилетней женщиной» появляется в 1833—1837 годах ряд его повестей, пользующихся наибольшей известностью: «Евгения Гранде», «История тринадцати», «Сельский врач», «Поиски абсолюта», «Отец Горио», первая часть «Утраченных иллюзий», «История величия и падения Цезаря Бирото». В большинстве случаев это повести среднего объема, характерного для второго периода, для бальзаковского расцвета. Простому, удобообозримому объему соответствуют ясность темы и напряженность сконцентрированного действия.

Почти все эти произведения вынашивались, вероятно, долго, писались они сравнительно легко и быстро. В то же время каждое из них представляет собою новый этап. Ни по месту действия, ни по кругу действующих лиц Бальзак не повторяется, и, хотя техника его письма к этому времени уже сложилась, каждое произведение дает новый тип повествования. «Евгения Гранде», бесспорно, одно из самых сильных созданий Бальзака (работал над ней он от июня до ноября 1833 г.). Еще никогда не находила себе столь запоминающегося изображения страшная власть денег. Обусловле-

на эта изобразительность тою особенностью Бальзака, которая помогла ему достичь блестящей реалистичности, очень высоко оцененной Фридрихом Энгельсом. Эту свою особенность Бальзак сформулировал сам во вступлении к рассказу «Фачино Кане», которое передает впечатления Бальзака от встреч с рабочими: «Слушая этих людей, я мог до конца войти в их жизнь, я чувствовал на своей спине их лохмотья, шел в их дырявых башмаках...»

Эта способность вживаться в чужую душу приводила Бальзака к тому, что изображением он не унижал врага и не издевался над ним. Старик Гранде отвратителен не только современному читателю, но и самому автору. Однако, отказываясь от моралистических поучений, не теряясь перед лицом его безнравственности, Бальзак изображает его так, чтобы наиболее выступала сама собою его сила. Вот герой современного строя, основанного на единой власти денег. Он крупнее и по-своему честнее своих мелочных провинциальных собратьев, он героичнее парижских прощелыг, также подвластных идеалу золотого мешка, но трусливых, притворствующих и жалких. Наконец Бальзак мог бы развернуть ход действий мелодраматически, он мог бы закончить повесть самоубийством Евгении Гранде, доведенной до отчаяния жестокостью отца, или по крайней мере мог бы заставить читателя пролить слезы над ее горестной судьбой. Может быть, такая интерпретация порою мелькала перед автором в процессе работы, но даже малые проявления ее он уничтожил в окончательном тексте. Первона-

чально повесть завершалась риторической и соболезнующей концовкой, которую для русского читателя сохранил Достоевский, переводивший по первому варианту: «В судьбе человеческой жизнь Евгении Гранде может считаться образцом страдальческого самоотвержения, кротко сопротивляющегося людям и поглощенного их бурною, нечистою массой. Она вышла, как из руки вдохновенного художника древней Греции выходит божественная статуя; но во время переезда в чужую землю мрамор упадает в море и навеки скрывается от людских восторгов, похвал и удивления». В окончательном варианте повесть кончается реалистично и сухо: «Ни у Нанеты-громадины, ни у Корнуайе недостаточно ума, чтобы понять испорченность мира». Бальзак, конечно, прав, вычеркивая первоначальную концовку. Она противоречит рассказу о том, что после смерти отца Евгения сама становится такою же сквалыгой, как отец. Власть денег должна была пройти по всем чувствам чумною заразой. В своем объективизме Бальзак непреклонен, и читатель не знает даже, кто же более жесток: автор или его герой.

«Отец Горио», над которым Бальзак работал от сентября 1834 года до февраля 1835 года, также принадлежит ко второй манере Бальзака. Это — короткая и сжатая повесть, насыщенная тематически, сложная в своей простоте. Однако она совпала с тем моментом творческой жизни Бальзака, которому он сам придавал очень большое значение. С этих пор он уже отказывается от звания беллетриста, «пекаря новелл», как презрительно говорил он, и счи-

тает себя призванным осуществить единую огромную историческую эпопею.

Как раз в 1834—1835 годах печаталось в издательстве г-жи Беше собрание сочинений Бальзака, еще не очень объемистое, но уже под общим заглавием «Этюды о нравах XIX века» и с соблюдением тех рубрик — «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни» и т. д., которые сохранятся в полном издании «Комедии». Первому тому издания Беше было предпослано теоретическое введение, написанное некиим Феликсом Давеном, несомненно писавшим со слов Бальзака, которому издатель не решался поручить вступительную статью к собранию собственных сочинений.

«Бальзак не раз заявлял своим друзьям,— пишет Давен, — что он намерен медленно, книгу за книгой, осуществлять «Этюды о нравах», которые должны изобразить общество во всевозможных его проявлениях. В единстве общества заключен целый мир, а отдельный человек здесь — только подробность, ибо автор предполагает рисовать человека во всех положениях, какие только может создать жизнь, описать его со всех точек зрения, уловить его во всевозможных фазах, последовательного и непоследовательного, ни вполне добродетельного, ни вполне порочного, вступающего в борьбу с законами ради собственных интересов и с нравами ради собственных чувств, волею случая действующего логично или становящегося великим; показать, как общество непрестанно разрушается и вновь воссоздается, — словом, дать картину общества в целом, восстанавли-

вая постепенно каждый из отдельных его элементов».

Во введении резче, чем это сделал Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» (1842), подчеркивается, что деление «Этюдов о нравах» на рубрики имеет символический смысл: сцены частной жизни должны были изображать переход от юности к молодости, пору первых волнений и безраздумных чувств; сцены провинциальной жизни — ту фазу, когда чувствования сменяются мыслями и расчетами, начинаются разочарования, столкновение интересов, человека уже «задевает социальный механизм»; наконец сцены парижской жизни должны изобразить возраст, приближающийся к дряхлости. «В столице подлинные чувства являются исключением, они надломлены погоней за выгодой, они раздроблены шестернями механического мира; на добродетель здесь клевещут, невинность здесь — предмет торга, страсти уступают место разорительным пристрастиям и порокам; здесь все утончается, все анализируется, продается и покупается; это базар, где котируется все, здесь не стыдятся производить подсчеты на глазах у всех, здесь человечество сведено к двум типам: обманщик и обманутый».

Характеристика Парижа, бесспорно, сильная. Но два других символических толкования устарели уже к тому моменту, когда они были опубликованы: «Отец Горио», «Гобсек» и «Полковник Шабер», уже напечатанные в серии «Сцены частной жизни», ни в какой мере не изображали пору безраздумных очарований; «Евгения Гранде», отнесенная к «Сценам

провинциальной жизни», совсем не сводилась к «первым столкновениям с социальным механизмом», а, наоборот, и в провинции являла собою неистребимую и жесточайшую власть денег. Попытки Бальзака дать абстрактную теорию для объяснения всей системы его «поэмы» терпели решительный крах.

Между тем Давен пишет дальше, выражая, очевидно, мысль Бальзака, что автор предпочитал бы издать эту поэму, «требующую много времени и много терпения», сразу, целиком, но «условия нашей эпохи не позволяют автору идти по прямой линии, от ближайшего пункта к следующему ближайшему пункту, не позволяют пребывать десятки лет в неизвестности, без вознаграждения и оплаты, и в один прекрасный день явиться на арену олимпийского цирка, перед лицом всех, держа в руках законченную поэму, завершенную историю, в один день получить награду за двадцать лет работы, о которой никто не знал, и избежать тех издевательств, которыми в наши дни обычно сопровождается жизнь всякого политика и всякого литератора, точно труды их являются преступлением».

Мысль очень существенная для истории бальзаковского творчества. Читатели постоянно жаловались на то, что одни и те же лица вновь и вновь повторяются в различных его произведениях, что одна сторона их жизни показана сейчас, а другая обнаруживается в совсем ином произведении, возникшем при иных условиях, что много повторений и мало цельности.

Изучающие творчество Бальзака предпочитают анализировать его обособленные книги, игнорируя общий план. Издатели даже и во Франции чаще издают те или иные романы Бальзака, те или иные сборники его рассказов, чем всю его «поэму» целиком. В России даже и не делалось попытки издать «Комедию» полностью. Таким образом, как бы высоко ни ценили Бальзака читатели, между Бальзаком и читателем тянется конфликт в течение ста лет. Тем менее практичной была в эпоху Бальзака мысль о возможности работать над огромным произведением целых двадцать лет и затем в один день получить за него награду. Будь Бальзак состоятельным человеком, имей он длительный досуг, позволявший спокойно взвешивать каждое слово, складно компонировать каждое произведение, быть может, он выполнил бы свой план, не имеющий прецедента в истории. Но при таких условиях жизнь не потрепала бы его, при таких условиях как бы мог он проникнуть в глубь социальных противоречий и понять неизменную оскорбительность денежных отношений в буржуазном обществе? Может быть, «Комедия» приобрела бы в таком случае бóльшую цельность, но, вероятно, подчинилась бы случайной теоретической схеме. С такой точки зрения, может быть, и хорошо, что не нашелся какой-нибудь издатель-коммерсант, который, пленившись первыми опытами молодого автора, затем денежно обеспечил бы его на двадцать лет, ожидая, когда будет закончена эта грандиозная поэма в прозе.

Так получилось, что Бальзак всю жизнь

спешил издавать разрозненные результаты своих уже накопившихся и вновь накопляемых наблюдений. Они полны зияющими противоречиями, случайные обобщения, вдруг возникшие теории подчиняют себе нередко мысль Бальзака, направляя ее по первому попавшемуся пути. После широко и сосредоточенно написанных страниц появляются штампованные обороты вульгарного романа, после проницательного, как ни у кого, социального анализа — утопии, никак не обоснованные материалом. Но сила Бальзака в том, что он не останавливался на этих легковесных теоретических находках и вдруг понравившихся ему условных поэтических красотах. Он сам разоблачал их тем, что вновь поднимался сейчас же до простых и ясных восприятий, до реалистически проницательного понимания. Повесть «Отец Горио» — одно из таких простых восприятий, хотя она в то же время является первым осуществлением нового писательского метода, который определяется, во-первых, многотемностью каждого произведения и, во-вторых, тщательно поддерживаемой связью между действующими лицами различных произведений Бальзака. То и другое имеет целью вместо законченной индивидуальной истории дать кусок жизни в разных социальных планах. Сюжет связывает между собою представителей разных социальных слоев, но не обязательны родственные связи, не обязательно делать всех своих героев соучастниками одного и того же предприятия. Вернее сказать, в каждом персонаже воплощена особая тема, и темы эти соотносятся друг к другу так же, как мелодии музыкального про-

изведения. История отца Горио, обманутого и обокраденного дочерьми, из которых одна, выйдя замуж, вступила в светское общество, а другая в общество финансовой буржуазии, — могла бы создать изолированную повесть. Но Бальзак умышленно приурочивает действие к захудалому пансиону госпожи Воке, где нашли себе приют старики, вышедшие в тираж, авантюристы, скрывающие свое настоящее лицо, и еще не оперившиеся юноши, помышляющие о блестящей будущности. Действие строится не по принципу семейной хроники, как, скажем, эпопеи Льва Толстого, не по принципу деловых отношений, а по принципу соседства. История трех соседей — так могла бы быть названа повесть «Отец Горио». Однако она отнюдь не группа очерков. Тематическая связь здесь очень крепка. Старик Горио и его дочери, первые шаги карьериста Растиньяка, вор и убийца Вотрен, вводящий читателя в уголовный мир и изображенный не без оттенка героизма, кузина Растиньяка г-жа де Босеан, вводящая его в высший свет, эпизодическая история банкира Тайфера, убийством положившего начало своему состоянию, — все это на фоне пансионской нищеты, светского блеска, честолюбий, афер создает действительное единство многообразия, являющееся законом всякого полифонического произведения. Позже Золя напишет историю современного ему общества, но, как бы ни были сильны отдельные ее части (в качестве самостоятельных произведений), в целом она испорчена родственной связью всех основных персонажей, трактуемой в свете на-

ивно и ошибочно понятой теории наследственности. Социологическая попытка Бальзака в ее замысле куда глубже и разнообразнее.

Следующий этап этого же периода больших успехов, когда возникли книги, приходящие на ум первыми при имени Бальзака, это — «Цезарь Бирото», написанный в очень короткое время — ноябрь — декабрь 1837 года.

При появлении этой книги был напечатан 15 декабря 1837 года в газете «Фигаро», которая давала «Бирото» в качестве премии подписчикам, иронический, но дружески иронический фельетон «Злосчастия и приключения Цезаря Бирото, прежде чем родиться ему на свет». В преувеличенном виде фельетон показывает писательскую технику Бальзака. Его стоит привести целиком как своеобразный документ:

«Фигаро» обещало книгу к 15 декабря, Бальзак начинает ее 17 ноября. Бальзак и «Фигаро» имеют странное обыкновение сдерживать свое слово, раз они его дали. Вскоре Бальзак присылает двести страниц, набросанных в пять лихорадочных ночей. Его манера известна. Это набросок, хаос, апокалипсис, индусская поэма. Типография в ужасе. Срок короток, почерк невероятен. Чудовище преображают, в большей или меньшей степени сводя его к общепринятым начертаниям. Но и сообразительный человек не понимает ничего. Уносят его автору. Две первых гранки автор возвращает, наклеив их на листы, огромные, как афиша, как ширма. Вот от чего можно вздрогнуть или проникнуться состраданием! Вид у

этих листов чудовищный. От каждого печатного знака, от каждого слова идет черта, она змеится, как ракета, и на полях рассыпается сверкающим дождем фраз, эпитетов, существительных, подчеркнутых, выправленных, надписанных, — ослепительное зрелище. Представьте себе четыреста — пятьсот арабесок в таком роде, они сплетаются, карабкаются вверх, переползают с одного края полей на другой, с юга на север. Представьте себе дюжину географических карт, где смешались все города, реки и горы. Это моток ниток, перепутанный кошкою, это иероглифы какой-то династии фараонов или фейерверк на двадцать праздников. От такого зрелища мало радости типографам. Наборщики бьют себя в грудь, печатники стонут, метранпажи рвут на себе волосы, корректоры теряют голову. Кто более понятлив, те набрасываются на гранки и узнают начертания персидского языка, другие — символические начертания Вишну. Правят как придет в голову, полагаясь на милость божию. На следующий день Бальзак присылает два листа на чистом китайском языке. До срока остается не больше двух недель. Два следующих листа очень разборчиво написаны по-сиамски. Два наборщика теряют зрение и последние остатки речи. Корректуры странствуют таким образом от автора и к автору. Понемножку становится возможным уловить некоторые признаки настоящего французского языка, даже замечают кое-какую связь между фразами... И вот тем не менее точно в назначенный час готово двухтомное произведение, огромная картина, целая поэма, написанная и пятнадцатикратно исправ-

ленная Бальзаком в двадцать дней, расшифрованная, распутанная и пятнадцать раз перепечатанная в тот же промежуток времени. Оконченная Бальзаком в двадцать дней, несмотря на задержки типографов, оконченная типографией, несмотря на все задержки Бальзака».

При всей карикатурности фельетона в нем содержатся сведения, близкие к тем, которые разрозненно известны из других источников. Очень правдоподобно, что для «Бирото» потребовалось пятнадцать последовательных корректур, если гораздо более простая повесть «Пьеретта» корректировалась семнадцать раз. Обилие корректур вызывалось не только многочисленными стилистическими поправками, примеры которых можно найти на отдельных гранках, воспроизведенных в разных книгах о Бальзаке. Мемуары сообщают, что сама манера компонировать книгу была у него очень своеобразна. Он посылал в набор сначала конспект книги, который набирался с большими пробелами, пробелы заполнялись им в последующих корректурах, также исправляемых настолько, что вновь приходилось наклеивать гранки на большие листы бумаги или пришпиливать к ним еще пачку листков и т. д. Правда, надо иметь в виду, что пишущих машинок тогда не существовало и их задачу выполняла типография.

Рукопись одного из бальзаковских рассказов, небольшого и малозначительного, не опубликованного им при жизни, была напечатана недавно фототипическим способом, и можно

проследить за изменениями почерка от страницы к странице. Сведения, сообщаемые фельетоном в «Фигаро», не очень преувеличены. Первая страница рукописи каллиграфична; своим отличным почерком, круглым, широким и свободным, Бальзак старательно выписывает заглавие и первые строки. Уже на четвертой строке резкое движение руки разбрасывает брызги чернил. На второй странице рука перестает успевать за убегающей мыслью, почерк упрощается, теряет округлость и разборчивость. На семнадцатой странице строки настолько коротки, что занимают лишь среднюю часть листка, слова сливаются, зато возникают интервалы между слогами, почерк стал компактным, несколько букв изображены одним, как бы стенографическим, знаком. Неразборчивость достигает крайних пределов. Может быть, она и была причиной того, что сохранившиеся рукописи Бальзака до сих пор не описаны. Впрочем, французские литературоведы ни для одного классика не проделали той замечательной текстологической работы, которая проделывается советскими текстологами для изданий Пушкина и Льва Толстого. Почти в каждом произведении Бальзака встречаются места, которые печатаются по-разному в равно авторитетных изданиях, и редактор не знает, какой предпочесть вариант.

Таким образом, процесс работы Бальзака можно сейчас восстановить лишь в одной части: лишь сравнивая варианты прижизненных изданий. Известно, что Бальзак хранил и даже переплетал отдельными томами корректурные оттиски своих произведений. Они не только не

изучены, но даже не существует их печатного каталога. Поэтому выводы о технике бальзаковской работы могут быть только приблизительными, они основаны на случайных и разрозненных сведениях. По-видимому, мы имеем дело не с возникновением новых замыслов в момент работы, а с чрезмерно быстрой записью уже отстоявшегося материала. Есть сообщения о том, что прежде всего Бальзак записывал и посылал в набор самые трудные части повествования, а те общие места (вкрапленные в текст письма, диалоги, служившие переходом, и пр.), которые неизбежны в обстоятельной реалистической повести, вписывались им позже в гранки. Вообще же темп работы отличался у него изумительной быстротой. Не исключена возможность, что верны данные, сообщаемые фельетоном о датах «Бирото». Хотя в этой повести шестнадцать авторских листов, может быть, она и в самом деле написана и многократно исправлена за время от 17 ноября до 9 декабря: предыдущие месяцы сплошь заполнены разнообразными и объемистыми произведениями. Такая быстрота объяснима лишь предположением, что к началу работы не только накопились наблюдения, но уже прочно создался план, характеры и определились детали. Оставалось только записать выношенное произведение. Читая эту повесть, никто и не заподозрит, что она писалась в таких лихорадочных темпах. Она эпически спокойна, медленна, деловита и обстоятельна.

Полное заглавие этой книги гораздо пространнее: «История величия и падения Цезаря Бирото, торговца парфюмерными товарами,

помощника мэра второго округа города Парижа, кавалера ордена Почетного легиона и пр.». Заглавие характерное, им пародируется известнейшая книга французского публициста Монтескье «О величии и падении древних римлян». Смысл пародийности таков: все события официальной истории и особенно древней, написанной хотя бы величайшими мыслителями,— ничто в сравнении с историей банкротства среднего парижского торговца. Бальзак все ближе и ближе подходит к изображению обыденности, труднейшей темы для беллетриста, особенно в том случае, если она берется не в узком разрезе семейной драмы, а в глубоком сечении многих социальных слоев. Вокруг коммерческого краха старомодного, наивного торговца, не понимающего условий новой финансовой политики, Бальзак собрал множество характеров. Быть может, ни одному писателю не удавалось дать на столь незначительном пространстве такой сложный групповой портрет. Принцип повторного появления действующих лиц здесь осуществляется впервые широко. Более ста персонажей, фигурирующих в «Бирото», появятся еще в том или ином произведении Бальзака. И тем не менее «Бирото» целен, закончен и драматичен. Бальзак вовсе не повторяется, вновь выводя те же действующие лица. Они придут уже в новом облике, в новой своей житейской стадии.

Нелегкая для читателя манера Бальзака для него самого оправдывается тем, что продолжение и конец жизненной карьеры большинства многочисленных своих героев он видел уже заранее; он, по-видимому, ожидал: будут

политические перемены, посмотрим, как при них будет чувствовать и вести себя какой-нибудь карьерист Растиньяк или безвольный поэт Люсьен Шардон, кем станет честный и трудолюбивый приказчик Ансельм Попино, что станется с патриархом всей парижской коммерции Пильеро. Если таковы были намерения Бальзака, предполагавшего быть летописцем социальных и экономических перемен, он, конечно, оказался прав, хотя и трудно торопливому читателю, требующему книги не слишком длинной, овладеть всей «Человеческой комедией», объемлющей 87 произведений, 700 авторских листов и до 2000 действующих лиц. В утешение читателя можно сказать, что и с его интересами Бальзак посчитался. Вот, в частности, «Цезарь Бирото» — книга самодовлеющая, вполне законченная, повествующая о первых успехах промышленной буржуазии, об ее, в своем роде, весне (действие этой книги приурочено к 1819 году). А если угодно, читатель может по книге «Кузен Понс», написанной в 1847 году и приуроченной приблизительно ко времени написания, узнать, что произошло в иных условиях и при новой беллетристической ситуации с большинством тех действующих лиц, которые приехали на бал к Бирото в 1819 году, а через тридцать лет оказались замешанными в историю Понса. Перемена разительная и, по-видимому, двоякая: изменились к концу Июльского режима не только персонажи Бальзака, изменился и он сам в своем отношении к ним. В 1837 году он еще идеализировал роль средних промышленников, противопоставлял их рвачеству и бесстыдству фи-

нансистов (вслед за «Бирото» он написал очень резкий рассказ: «Банкирский дом Нусингена», разоблачающий темные делишки банкира); правда, честный и не слишком умный Бирото потерпел крах, зато честь его спас его же приказчик, будущая звезда промышленности, его зять Ансельм Попино, идеализированный до крайности. Из книги «Кузен Понс» мы узнаем, что, активный участник Июльской революции, Попино добрался уже до портфеля министра, но по своему нравственному облику он ничуть не выше окружающих его карьеристов.

В том же, 1837, году, когда появился «Бирото», начала обозначаться новая, последняя манера Бальзака. Она определяется прежде всего тем, что он систематически сотрудничает в газетах. Он много писал для парижской прессы еще в начале своей карьеры, в 1830—1831 годах. Но то были очерки, наброски, зарисовки, фельетоны, шаржи, на которые можно смотреть как на экзерсисы, подготовительные упражнения начинающего писателя. На этот раз он помещает в газете сатиру на парижскую бюрократию: «Чиновники» — группу зарисовок, объединенную сюжетом и очень остро дающую многочисленные типы парижских чиновников в коротеньких и бойких сценах. Эту повесть легко инсценировать, так как она по существу является комедией. Вот это и есть одна из характерных черт новой манеры.

В октябре 1838 года Бальзак напечатает в газете начало длинной сатирической эпопеи «Блеск и нищета куртизанок», которая будет

закончена им только через девять лет. Она — наиболее развитой образец третьей манеры Бальзака. Здесь множество действующих лиц, здесь сталкивается мир аристократии с миром профессиональных воров, представители литературной и театральной богемы с высшей судебной бюрократией и с верхушкой финансовой буржуазии. Здесь заканчивается жизнь поэта Люсьена, о начале которой говорилось в «Утраченных иллюзиях», здесь последние этапы карьеры Растиньяка и раскаяние Вотрена, преступника, героизированного Бальзаком, — о первых встречах Растиньяка с Вотреном говорилось в «Отце Горио». Еще никогда не оказывались у Бальзака такими жалкими аристократы, как здесь. Еще никогда не был у него таким бойким диалог. Это — мрачная сатирическая комедия, рассказанная повествовательно. Она просится на сцену и действительно дала материал для инсценировки, идущей теперь в театре им. Вахтангова [1].

Как ни странно, новая манера, приведшая потом Бальзака к газете, впервые обозначилась явственно в том произведении, которым разоблачаются нравы парижской прессы, по словам Бальзака, «великой язвы нашего века», и которое вызвало резкую и длительную ссору его с журналистами, — то есть во второй части «Утраченных иллюзий». До того парижская печать относилась к Бальзаку сравнительно благосклонно, хотя не была в состоянии даже зарегистрировать размер его успеха у читателей.

---

[1] Спектакль «Человеческая комедия» был поставлен в театре им. Вахтангова в 1934 году. — *Ред.*

А после того, как он опубликовал эту пресловутую вторую часть и особенно входящий в нее очерк «Как делаются бульварные газеты», началась настоящая травля Бальзака. Шаржи, карикатуры, сплетни об его личной жизни стали неотъемлемой принадлежностью маленьких газеток, доказывая, что стрелы его попали в цель. И вот как раз эта часть запечатлевает переход к новой, третьей манере, более подвижной, занимательной и уже по одному этому приближающей Бальзака к читательской массе (хотя бы в весьма относительном значении этого слова), а приближение это тогда делалось возможным только через газету.

За два года перед тем Бальзак издал небольшую книжку «Утраченные иллюзии», как будто законченную, несложную, медлительно повествовавшую о том, как сын провинциальной акушерки поэт Люсьен проник в салон местной львицы и благодаря ее покровительству доехал до Парижа, где львица впервые поняла, как провинциально он одет, как невоспитан. И вот он остается «одинок в Париже, без друзей и покровителей», а в это время его зять, Давид Сешар, честный, скромный труженик и изобретатель, кладет новые основы своему типографскому делу. Книга проста и, в духе первой манеры Бальзака, строится на простом контрасте поэта, стремящегося к обманчивым иллюзиям парижской суеты, и идеализируемого скромного буржуа, движущего промышленность.

Впрочем, в предисловии к первой части автор уже указывал, что предстоит издание второй части. Только едва ли и сам он тогда пред-

ставлял себе, до какой степени окажется она иною, чем первая. Она почти в три раза длиннее первой и написана совсем иначе. Бальзак в предисловии обещал дать «вместо лика индивидуальной жизни любопытнейшие лики нашего века», и обещание это он выполнил в тех сорока самостоятельных сценках, из которых составилась вторая часть. «Студенческая столовая», «Две разновидности издателя», «Первый друг», «Прихожая газетной редакции», «Парижский пассаж», «Книжная лавка в пассаже», «Еще разновидность издателя», «За театральными кулисами», «Светская жизнь», «Прожигатели жизни», «Шантаж», «Дисконтеры» — эти наудачу взятые названия глав[1] уже показывают, среди какого разнообразного бытового материала развивалась драма Люсьена.

Бальзак отказался от прямолинейного развития действия. Его книги начинают заполняться пестрыми, живыми очерками, зарисовками, сквозь чащу которых проходят основные темы. Бальзак обнаружил способность к злой, но по форме легкой сатире, к рисунку быстрому и точному, к положениям комедийным, хотя для театра он почему-то не написал ни одной бытовой комедии. Опять-таки характерно, что вторая часть «Утраченных иллюзий» дала советскому театру материал для инсценировки. Форма инсценировки неожиданна, это балет с музыкой Б. Асафьева, идущий в ленинградском театре имени С. М. Кирова[2].

[1] Деление на главы имелось только в первом издании; впоследствии, к сожалению, оно было снято.

[2] Балет «Утраченные иллюзии» был поставлен в театре имени С. М. Кирова в 1936 году.— *Ред.*

Новая композиция, новый стиль и привели Бальзака к сотрудничеству в газетах (на этот раз уже в «больших» газетах, вроде «Сьекль», «Конституционалист», «Пресса» и т. д.), целесообразность которого может на первый взгляд показаться очень спорной. В самом деле, газета своею срочностью не торопит ли писателя? Не вульгаризирует ли его? Бальзак и сам жаловался в предисловии к «Кузине Бетте» на то, что газетные подписчики «требуют в триместр на пятьдесят франков остроумия, на сто пятьдесят — драматизма и на семь — стиля», что они понуждают писателя «к ловкачеству, достойному знаменитых теноров». Поэты романтической школы, которым была присуща горделивая поза священнослужителя муз, тем решительнее отказались бы от низменной работы в газете. Однако было бы ошибочным признавать сотрудничество беллетриста-Бальзака за грехопадение, будто бы вызванное только потребностью больше зарабатывать. У Бальзака есть немало страниц и отдельных рассказов о муках непризнанных художников, о непонятых гениях, о проклятиях ненасытному и слепому Парижу. И тем не менее Бальзак любил Париж, его суету, его изменчивость, любил столкновение мнений и полемику. В нем, на первый взгляд таком солидном и несколько грузном, все явственнее обозначался темперамент полемиста. Вопреки своим всяческим притязаниям на аристократизм и аристократические связи, в основе своей, по инстинктам своим он оставался демократичным. И какая же существовала тогда форма демократической литературы, помимо газеты? Тираж книг

был ничтожен. Наконец, если Бальзак не зря опасался принудительного ловкачества беллетриста, печатающегося в газете (в эффектных, заинтриговывающих концовках его отдельных глав нередко видишь: вот здесь кончался очередной фельетон, кончался так, чтобы читатель нетерпеливо ожидал продолжения), то, опровергая бальзаковскую газетобоязнь, многие читатели наших дней наиболее ценят его «Кузину Бетту» или «Блеск и нищету куртизанок», то есть наиболее газетные произведения Бальзака.

В свой наиболее совершенный период Бальзак бывал тяжеловесен, медлителен, подробен в описаниях и щедр на рассуждения. Газетная практика значительно убыстрила ход действия, сделала более легким и даже сверкающим диалог, заставила вводить более пестрый материал. И в этом отношении ее требования совпадали с потребностями самого Бальзака, у которого накопился такой пестрый запас наблюдений. Требования газеты совпадали и с теми темпами, которые создал себе Бальзак еще до работы в газете. Верно, что во внезапной оборванности действия порою чувствуется заказ газетного редактора. Но все же это частность, и далеко не всегда порочная. Достоевский также обрывал действие на очень эффектном месте, однако свои романы он писал не для газет. А дальше этого в компромиссах газетным вкусам Бальзак не шел. Основного требования буржуазной газеты — дать захватывающее действие, но непременно с благополучной развязкой, свидетельствующей о благонадежности автора, — Бальзак совсем не

соблюдал. Как раз его произведения последнего периода, другими словами — газетного периода, наиболее горьки. Они не только полны безжалостными шаржами на аристократов, — они совсем не щадят и буржуа как финансовых, так и промышленных.

А больше всего было облегчено примирение Бальзака с прессой, конечно, сознанием, что надо спешить, что поставленные им задачи изобразить все слои, все профессии, все положения — толкают к множественности, к пестроте, к творческому беспокойству. И в самом деле, последний период его творчества очень беспокоен. Конечно, и раньше Бальзак работал одновременно над несколькими вещами. Так, «История тринадцати» публиковалась (частью в журналах, частью в томах собрания сочинений) в четыре приема, незаконченными кусками, в течение двух с половиной лет — от марта 1833 года до ноября 1835 года, причем за этот же промежуток времени Бальзак написал и напечатал еще целый ряд нисколько не связанных с нею произведений. Все же в средние годы его творчества не часто встречается путаное скрещение разных творческих замыслов, хотя бы потому, что он предпочитал тогда повести среднего объема (10—15 листов). Он добивался того, чтобы в значительном большинстве случаев выделять отрезок времени на работу над одной вещью. И, наоборот, для манеры сороковых годов уже типична одновременность совершенно различных, лихорадочно скрещивающихся между собой произведений, которые идут в печать, когда еще далеко не за-

кончены, они растут по мере появления в свет и не сразу определяются для автора, переходящего к жанру «хроника». Неопределенно крупный объем, захват огромного количества действующих лиц, чередование мелких сцен, обособленных звеньев длинной цепи, растяжимость сюжета и, наконец, гораздо более острая саркастичность — таковы черты этой третьей, наиболее сатирической манеры Бальзака. Чаще и уже массами появляются в книгах Бальзака низшие слои парижского населения (ремесленники, безработные интеллигенты — «Кузен Понс», уголовный мир — «Блеск и нищета куртизанок»). Наконец, правда урывками, Бальзак принимается за давно задуманное изображение деревни. Он далеко не успел закончить книгу «Крестьяне», которая, по его замыслу, должна была стать самым крупным его произведением и самым массовым, но многие из законченных глав, бесспорно, свидетельствуют о том, что от той условной идеализации, налет которой заметен в изолированных фигурах крестьян, иногда изображавшихся им прежде, не осталось теперь и следа. И в том виде, в каком изданы были «Крестьяне» после смерти Бальзака, их темою остается бунт, несмотря на то, что вдова Бальзака все меры приняла к тому, чтобы испортить последние главы книги.

Несомненно множество новых замыслов Бальзак совсем не осуществил в этот беспокойный и наиболее запутанный период, который характеризуется хотя бы датами крупнейших произведений последней манеры Бальзака:

«Утраченные иллюзии»: первая часть издана в феврале 1837 года, вторая — в июне 1839 года, третья — в июле — августе 1843 года (в газете).

«Блеск и нищета куртизанок»: первые главы первой части напечатаны в октябре 1838 года (в газете); вся первая часть и главы второй части — в мае — июле 1843 года (в газете); целиком первая и вторая часть — в ноябре 1844 года; третья часть — в июле 1846 года (в газете); четвертая часть — в апреле — мае 1847 года (в газете).

«Крестьяне»: задумана, по-видимому, в 1833 году; в 1838 году Бальзак напечатал для себя конспект книги; о работе над нею встречаются упоминания в 1840 и 1842 годах; первая часть напечатана в декабре 1844 года (в газете). Первые главы второй части написаны, вероятно, в 1847 году.

«Кузина Бетта» и *«Кузен Понс»,* объединенные общим заглавием «Бедные родственники», начаты в июне 1846 года, причем первоначально Бальзак предполагал писать «Понса», задумав его как небольшую по объему повесть или даже рассказ; затем план изменен, Бальзак бросает работу над «Понсом», принимается за «Кузину Бетту», которая печатается в октябре — декабре 1846 года (в газете); после этого радикально перестраивает план «Кузена Понса», который из рассказа, служащего как бы прологом к «Кузине Бетте», превращается в равноправную часть этого диптиха «Бедные родственники»; мало того, формально объединенный одним общим заглавием с «Кузиной Беттой», этот роман тематически служит как бы

продолжением «Цезаря Бирото». Печатается он (также в газете) в марте — мае 1847 года.

Все эти книги объемисты: «Утраченные иллюзии» — 36 листов, «Блеск и нищета куртизанок» — 30 листов, «Крестьяне» — 18 листов (закончены, вероятно, лишь наполовину), «Бедные родственники» — 41 лист. Но за те же 1839—1847 годы Бальзак написал ряд рассказов и драматических произведений, много очерков, исторический роман «Темное дело» — 13 листов (в газете, январь — февраль 1841 г.), роман «Урсула Мируе» (напечатан в газете, июнь — июль 1842 г.) — 13 листов, роман «Жизнь холостяка» (печатался в газете от февраля 1941 г. до ноября 1842 г.), роман «Беатриса» (первые две части печатались в газете в апреле — мае 1839 г., третья часть — в газете, декабрь 1844 — январь 1845 г.) — общий объем 18 листов, повесть «Модеста Миньон» — 14 листов (напечатана в газете, апрель — июль 1844 г.), обширную хронику в 29 листов «Мелкие буржуа», которая была набрана еще в 1846 году, но по каким-то причинам появилась в свет после смерти автора [1]. Словом, свыше 200 листов за восемь лет, причем надо иметь в виду, что уже с 1845 года активность Бальзака начинает заметно слабеть; что в 1840 году он был главным редактором и почти единственным сотрудником основанного им ежемесячного журнала; что от 1842 до 1846 года печаталось первое полное издание всей «Человеческой комедии», для которого

[1] Роман «Мелкие буржуа» не был закончен Бальзаком, он был дописан Ш. Рабу и напечатан в 1854 году.

Бальзак еще и еще раз подверг тщательной стилистической переработке все свои произведения.

Теоретическую программу «Человеческой комедии» на этот раз написал сам Бальзак, и она считается наиболее полным выражением его замыслов. Едва ли это верно. Правильнее будет обратное: может быть, еще никогда объективный смысл художественного произведения так не расходился с тенденциозным авторским истолкованием его, как в данном случае. Тем более тщательно следует расслоить группы высказываний Бальзака в этом введении.

Оно начинается признанием, что идея «Человеческой комедии» родилась из сравнения человечества с животным миром... «Различие между солдатом, рабочим, должностным лицом, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя несколько труднее уловимо, как то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе, так же как и виды животного царства».

Однако мысль о том, что человеческий мир следует описывать методом зоологов, во-первых, не нашла в «Комедии» сколько-нибудь систематического применения; только иногда, но не чаще, чем другие реалисты, Бальзак сравнивал лицо или фигуру того или иного персонажа с внешностью какого-нибудь животного. Само по себе сравнение вполне правомерное благодаря его образности, не нуждающееся ни в каком теоретическом обосновании. Во-вторых,

проводя эту параллель, Бальзак не останавливается на позитивном ее истолковании; наоборот, он сейчас же ссылается на то, что и мистиками доказано единство организма. Наиболее авторитетен для Бальзака шведский мистик Сведенборг, который учил о посредниках между богом и людьми, о духах бесплотных, но вступающих между собой в брак, обитающих в воздушных пространствах, но строящих себе дома и т. д. Весь этот смехотворный вздор отвергла даже церковь. Бальзак же пытается слить метод зоологов, учение Сведенборга и принципы католицизма. В введении он называет католицизм «целостной системой», «величайшей основой социального порядка», семью — «подлинною основою общества» и избирательную систему империи — «бесспорно самой лучшею».

Отдельные мысли эти оказывались иногда теоретическим костяком рассказов и повестей Бальзака: сведенборгианство — «Серафита», «Урсула Мируе», католицизм — «Сельский врач», «Деревенский священник». Но с годами редеют совпадения между теоретическими высказываниями Бальзака и его художественными осуществлениями. К сороковым годам явно слабеют эти связи. Таким образом, теоретическое введение по меньшей мере устарело, оно никак не объясняет образов «Комедии». Читатель помнит, конечно, заключительную мысль Энгельса: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков...»

Холодной и бездушной стройности введения (мнимой стройности) не соответствует лихорадочная активность последних годов его творчества. Активность, поразительная не столько количеством и объемом произведений — в этом история литературы дает все-таки немало аналогий,— сколько той своеобразной особенностью Бальзака, которая на первый взгляд может показаться случайностью или причудою. Своеобразие это, с исключительной силой сказавшееся в сороковых годах, но присущее, хотя и слабее, даже молодому Бальзаку, заключается во внутренней его потребности прокладывать путь сразу в нескольких направлениях.

Читатель должен помнить, что дата публикации бальзаковских произведений есть дата также и создания их, что денежные обстоятельства всю жизнь понуждали его издавать книгу, едва она окончена, или даже приступать к ее печатанию в газете, когда она только еще начата. Поэтому перебрасываться от одного произведения к другому, прерывать печатание одного и приступать к печатанию другого — практически было невыгодным и неразумным. Не внешними, а творческими мотивами обусловливались эти перерывы. Бальзак, очевидно, спешил фиксировать хотя бы часть замысла, потому что замыслов у него сосуществовало множество. Эта преждевременная, хотя бы частичная, фиксация замысла уже как бы гарантировала его дальнейшее продолжение, которое, может быть, не раз еще будет прервано и все-таки, хотя бы через несколько лет, осуществится.

Мы делим творчество Бальзака на периоды, находим у него разные манеры письма, но понимать это нужно, однако, в том смысле, что в таком-то приблизительно году у него появляется еще одна, доселе не наблюдавшаяся манера. Ее появление не уничтожило прежних манер. Вообще, если бы не были точно известны даты его произведений, всякий читатель сделал бы немало хронологических ошибок. Чередовать работу над произведениями, наименее сходными по стилю, по среде, по ходу действия, — таков был своеобразный закон его творчества. Замечательно также, что, составляя план издания «Человеческой комедии», он совсем не располагает произведений, ее составных частей, в хронологической последовательности. План тематический, вероятно, возник у него гораздо раньше, а какая часть этого плана осуществится прежде других, это зависит от случайных причин.

Вглядимся в хронологическую последовательность его работы хотя бы за 1841 год.

Январь — февраль. «Темное дело» — исторический роман о событиях 1803—1806 годов, сюжетно запутанный, восходящий к Вальтеру Скотту.

Февраль — март. Первая часть обширной провинциальной хроники «Жизнь холостяка» (более позднее заглавие «Баламутка»), вся книга будет закончена только в ноябре 1842 года. Медлительное чередование реалистически выписанных сцен, яркие бытовые эпизоды вокруг темы о циничной борьбе за наследство.

Март — апрель. Продолжение работы над начатой в 1828 году, продолженной в 1836 году

и оконченной в 1843 году тенденциозно-исторической книгой о Екатерине Медичи (XVI век).

Май. Продолжение работы над идиллически-благочестивой, внушенной извне повестью «Деревенский священник», начатой в 1837 году и оконченной в марте 1845 года.

Июнь — сентябрь. Роман «Урсула Мируе», предназначаемый «для юных девиц, строго соблюдающих благородные принципы благочестивого воспитания». Вновь циническая борьба за наследство, осложненная темою ясновидения, телепатии и вещих снов.

Ноябрь — декабрь. «Записки двух новобрачных» — роман о невзгодах супружеской жизни в традиционной эпистолярной форме, сентиментальный, иронический.

Декабрь. «Мнимая любовница» — занимательная любовная новелла. Несколько газетных очерков.

Подобная пестрота замыслов и осуществлений не является достоянием только 1841 года. Остается впечатление, что Бальзаку от замыслов и планов становится тесно. Его романы, хроники, эпопеи не падали, как созревший плод с дерева, но, выбрасываемые каким-то извержением, выносились на поверхность земли еще не оформившимися кусками, в беспорядке. Сатира, разоблачение, шаржи перемешивались в его произведениях с тщательными, в стиле фламандской живописи, описаниями дома, обстановки и утвари, с идиллиями, сентиментальными письмами, риторическими любовными сценами, превосходно изученными деловыми операциями и историческими иссле-

дованиями. Тенденции реакционные тут же раздроблялись ощущением вопиющей неполноценности современности и в верхних ее и в средних общественных слоях. Спокойствие традиционных форм повествования, — как бы насильственное спокойствие,— нарушалось внутренней необходимостью создавать новые формы, более подвижные, более отрывистые. Сколько ни читать Бальзака, всегда остается ощущение, что знаешь его мало.

Между тем он далеко не полностью и не равномерно осуществил задуманную им «Человеческую комедию». В нее входит 87 произведений различного объема. Если же подсчитать, о скольких, не известных нам, своих произведениях он упоминает и в ссылках к напечатанным им книгам и в переписке, то окажется, что еще 104 произведения было им уже задумано, но не осуществлено. Список этот может быть оспариваем, так как в него входит немало пьес для театра (что иногда указывалось им, но не всегда), затем произведений, одно только заглавие которых известно нам и не позволяет установить, к какому жанру их отнести. Наконец не исключена возможность, что данное произведение появилось под другим заглавием.

Но есть документ более достоверный. В 1844 году, подводя итоги тому, что написано, а что осталось еще написать, Бальзак составил «Каталог произведений, которые будет заключать в себе *Человеческая комедия*». Именно с этого года слабеет продуктивность Бальзака, которая в 1848 году совсем иссякает, и естественно думать, что ему захотелось

точно (едва ли с радостным чувством) представить себе подлинные размеры задуманного здания. Отделы и рубрики сохранены в каталоге те же, что и в собрании сочинений. И вот оказывается, что сверх 87 произведений в «Комедию» должны были войти еще 56. По разным рубрикам распределение неравномерно:

I. Этюды о нравах	Задумано	Осуществлено
Сцены жизни частной	32	28
„ провинциальной	19	11
„ парижской	22	16
„ политической	8	5
„ военной	25	2
„ деревенской	5	3
II. Этюды философские	27	20
III. Этюды аналитические	5	2

Меньше всего повезло сценам военной жизни. Тут расхождение Бальзака-логика и Бальзака-творца всего значительнее. Логически, желая быть систематиком, он считал себя обязанным широко разработать эту рубрику. На самом деле он успел создать для нее только два произведения, которые оба входят в нее с натяжкой: исторический, наиболее вальтерскоттовский роман «Шуаны» 1828 года, где есть военные (партизанские) действия, но нет военных людей, да маленький рассказ «Любовь в пустыне» (1830) — о том, как пантера страстно полюбила покинутого в пустыне француза, — рассказ, всего вероятнее, представляющий собою пародию на вульгарно-романтическую трактовку любовной темы и насильственно включенный в военные сцены.

Незначительна рубрика политической жизни, она не слишком широко задумана и слабо осуществлена. В нее включен роман «Депутат от Арси», над которым Бальзак работал в последние годы, успев написать только первую его часть (одну четверть), и то не до самого конца, остальные три четверти дописаны Шарлем Рабу после смерти Бальзака; другое произведение — «Изнанка современной истории», которое он писал также в последние годы, притом урывками, осталось и недоработанным и необработанным; далее включено «Темное дело», рассказ «Эпизод эпохи Террора» и превосходный, сжатый, действительно повествующий о политическом деятеле и политических махинациях рассказ «З. Маркас». Наконец очень слабо осуществлены «Аналитические этюды», которым, согласно программе, написанной со слов Бальзака, отводилась важная роль: «Обследовать социальные *принципы*». В их число включено только два трактата: один — «Физиология брака», который был написан в самые ранние годы (1824—1829), и другой — поздний: «Мелкие невзгоды супружеской жизни» (1845—1846). Мало того, что оба они посвящены теме брака, даже и в этом узком плане они не дают никаких принципов; это очерки легкого характера, написанные разговорным, шутливым, в значительной степени фельетонным языком. Нешироко задуманы сцены крестьянской жизни, но осуществленная их часть качественно очень значительна. «Крестьяне», хотя и неоконченные, заключают в себе отражение классовой борьбы, переданное с исключительной силой. Наоборот, две

других повести этой же рубрики: «Сельский врач» и «Деревенский священник», отводят к другому полюсу бальзаковской идеологии — к попыткам разрешить социальные противоречия в духе христианской утопии. Для изучения Бальзака обе повести неотъемлемо существенны, тем более что в первую из них включен рассказ ветерана о Наполеоне, приводимый во всех французских хрестоматиях как образец литературного мастерства.

Итак, замысел «Комедии» не совпал с ее осуществлением. Можно было бы говорить о неудаче замысла, если бы бедность отдельных рубрик сама по себе не открывала самые сильные стороны Бальзака. Чуждался ли он политики? Как раз наоборот. Ее столько внедрилось в остальные рубрики, что тем более неудачным становится само намерение трактовать ее вопросы изолированно, как будто политика какая-то материя, существующая сама по себе, в чистом виде. Не удалась «военная жизнь», но читатель найдет тому объяснение в замечаниях Бальзака о военных сценах в «Пармском монастыре» Стендаля [1]. Бальзак хвалит здесь Стендаля за то, что он не пытался изобразить сражение при Ватерлоо в целом, а изобразил только ближайший к битве тыл и два-три эпизода беспорядочного отступления. Только по эпизодам, изображенным ярко, читатель может получить ощущение целого. Само по себе целое художник не в силах изобразить и не должен его изображать.

---

[1] Бальзак, Этюд о Бейле.

Подлинно реалистическое замечание. Но для конкретности эпизода требуется личный реальный опыт. С военной жизнью Бальзак сам не сталкивался. Писать же о ней в духе того патриотического сборника «Победы и завоевания французов», на который часто ссылаются герои Бальзака, он не мог. И в этом его сила, а не слабость. Также его сила и в неудаче «Аналитических этюдов».

Бальзак не философ, а художник слова. Он аналитик, но анализ для него неразрывно связан с конкретным случаем, с живым явлением. И, конечно, Энгельс проанализировал запечатленные им явления с такой силой и ясностью, которые были недоступны Бальзаку, крайне противоречивому в своих абстрактных оценках и суждениях. Даже планы «Комедии» — и задуманные и осуществленные — находятся в несогласии друг с другом.

Бальзак остался создателем четырех серий: сцены жизни частной, провинциальной и парижской, философские этюды (в первых изданиях он их правильнее называл «философские сказки»). Он ввел во французскую литературу изображение частной жизни, подразумевая под этим не столько любовные истории, сколько повседневные заботы, которые связывают человека с обществом самыми тесными узами, узами экономической зависимости. Вопреки традициям французской литературы, даже и сейчас остающейся прежде всего парижскою, централизованною, он открыл французскую провинцию, дал такие выпуклые и характерные картины не примеченных до него городков — Сомюр, Иссуден, Дуэ, Тур, Безансон,

Немур и многие другие, что, по признанию коренных французов, бальзаковскими описаниями еще недавно можно было руководствоваться как путеводителями. И этого мало: в отношении провинции он выполнил задачу более трудную — нашел способы описывать натуру малоприметную, примелькавшуюся, не колоритную, вовсе не романическую так, точно она была интереснейшим и эффектнейшим предметом.

Этот же принцип применил он и к восприятию Парижа. Не Париж праздничный, казовый, монументальный, а Париж затрапезный — вот где новизна и живописная сила Бальзака. Повесть «Тридцатилетняя женщина» он начинает сверкающим описанием военного парада на площади Карусель. Это редкость. Типичнее для Бальзака замечательные страницы, с которых открываются «История тринадцати» или «Цезарь Бирото», или «Отец Горио»: «Улица Пажвен, где не было ни одной стены, на которой не повторялось бы какого-нибудь гнусного слова»; пробуждение делового, коммерческого Парижа рано утром; квартал Марэ (это слово означает «болото»), олицетворением которого служит поганенький пансион госпожи Воке «для лиц обоего пола и прочих»; или парижские крыши и чердаки, увиденные с мансарды в «Шагреневой коже»... «В Париже встречаются странные ночные эффекты, причудливые, непостижимые...» «О, Париж, кто не любовался твоими темными проходами, твоими просветами, твоими глубокими и безмолвными закоулками...» «Париж — живое существо».

Создатель урбанистической поэзии, Бальзак поражает осязательной материальностью описанных им городов, улиц, домов, комнат. Не менее выпуклы лица, позы, индивидуальные ухватки и говоры изображенных им людей, и чем ближе они к «демосу», тем выразительнее и индивидуальнее. Бальзаку надлежало стать эпиком. Но вот последняя осуществленная часть «Комедии» — философские повести — открывает Бальзака мятущегося, удрученного противоречиями. Или еще правильнее было бы сказать так: монументальной фреске с тысячами лиц, заботливо индивидуализированных, противостоит неистовый темп и восприятий и работы Бальзака. Энергия, позволяющая совершенно забыть о его личных невзгодах, унизительных, но крохотных по сравнению с его творчеством, о его идеологических противоречиях, неизбежных в ту эпоху, — творческая энергия соединяет восстановленный им раз навсегда современный ему мир с той ненасытной тревогой, которая характеризует большого художника.

II

БАЛЬЗАК-ОЧЕРКИСТ

Бальзак был профессиональным литератором, — в отличие от большинства современных ему писателей, людей состоятельных или имевших вторую специальность, — литература являлась для него единственным источником существования. Он прошел через все стадии и виды книжного и газетного дела, побывал да-

же типографом и издателем, сотрудничал в газетах и журналах, редактировал журнал, работал фельетонистом, литературным критиком, писал романы, повести, рассказы, новеллы, сказки и очерки, в молодости писал и драмы в стихах и лирические стихотворения (стансы «Не созданы мои душистые страницы» и ода «К ней», вложенные в уста Люсьена, принадлежат самому Бальзаку — первая часть «Утраченных иллюзий»). Гораздо меньше своих современников чуждался он «низких» видов литературы, к которым писатели, мнившие себя поэтами, стоящими над толпой, причисляли газету и сатирический еженедельник. Как раз в этих давно забытых парижских еженедельниках и следует искать первые реалистические опыты Бальзака. В работе над коротеньким, законченным очерком формировался его реалистический стиль. Работа в качестве очеркиста, вероятно вынужденная, оказалась прекрасной школой для беллетриста.

Еще до сотрудничества в парижской прессе Бальзак в собственной типографии напечатал брошюру «Критический и анекдотический словарик парижских вывесок» под псевдонимом Бездельник (1826). Тогдашний Париж отличался живописностью вывесок и причудливыми наименованиями торговых фирм. Конкуренция заставляла торговцев называть свои заведения как можно необычайнее, заставляла прислушиваться к заглавиям прошумевших романов и изображать их героев на вывесках. Традиции стиля «ампир» вступали в борьбу с романтизмом, классика сменялась экзотикой

на вывесках, где, помимо названия, фигурировали поясняющие его картины, стихотворные девизы и аллегорические изображения. Если торговец фаянсом назвал свою лавочку пышным, но устаревшим именем «Отчаяние Жокриса», героя старинных фарсов, то на вывеске модной лавки уже изображен «Отшельник», герой одноименного, имевшего скоротечный, но шумный успех романа д'Арленкура, напечатанного в 1821 году; однако модную лавку опередил виноторговец своею вывеской «Жоко с улицы Монтань» — роман герцогини де Дюра о негритянке Урике и ее обезьяне Жоко вышел только в 1824 году; опередил ее и колбасник, назвав свое заведение «Ипсиланти» — именем героя греческого восстания. Эффектны вывески кондитерских: «Земной рай» (Бальзак комментирует: «Адам и Ева написаны на этой вывеске. О! Если бы вывеска сходственно изобразила их! Тогда не говорите, что человечество вырождается. До чего они уродливы! Спешите же взглянуть на них, любители смородинового желе по 80 сантимов фунт».), «Верный пастушок», «Данаиды» (вероятно, в честь оперы Сальери, умершего в 1825 г.). Неплоха вывеска у скобяника — «Кузница Вулкана», у портного — «Триумф Траяна», но разнообразнее и привлекательнее все же модные лавки: «Баядерка», «Две кузины», «Хромой бес», «Солнечное затмение 1820 г.» (Бальзак комментирует название фирмы: «Какой ужас охватил парижан в 1820 году; помилуйте, предстоит схватка солнца с луной, а пострадает от этого только земля, уничтожен будет земной шар. Мужья, встре-

воженные хрупкостью своих жен, заперли их на ключ, так как не хотели отправляться в небытие иначе, как среди наслаждений, обещанных полною тьмою... Однако все уладилось: луна поздоровалась с солнцем, мужья распростились с женами, а торговец модными товарами г-н Бурдилье увидал, как под покровительством тех и других его торговля процветает... пока не настанет заминка в делах»). «Джоконда», «Мария Стюарт», «Гордиев узел», «Пигмалион», «Вампир», «Весталка», «Голубая птица» — этими романтическими названиями побеждают модные лавки. Но и другая струя романтизма, экзотическая, успела уже отразиться в коммерции: один обойщик назвал свое заведение «Два индейца», другой — «Два китайца», а мастерица дамских чепчиков еще экзотичнее — «Самоеды».

Из перечня без малого трех сотен курьезных или неожиданных, смелых названий торговых фирм и пересказа изображений на вывесках состоит эта небольшая книжка, сохранившая для нас один из обликов старого Парижа.

В последующие годы полубезработный Бальзак, вероятно, продолжал бродить по Парижу и наблюдать. Подобно герою «Утраченных иллюзий» Люсьену, который намеревался выступить со сборником стихов «Маргаритки» и с историческим романом «Стрелок Карла IX», сам Бальзак также пытался писать стихи,— только немногие из них увидели свет,— и исторический роман. Вообще невзгоды Люсьена в Париже несомненно автобиографичны, так же как и мансарда де Валанте-

на из «Шагреневой кожи». Те же романы «Отшельник», «Урика», опера «Данаиды», ресторанчик «Голубой циферблат», игорные дома в Пале-Рояле, которые попали в «Словарик вывесок», встретятся и Люсьену.

Правда, роман, которым был занят сам Бальзак, не уводит читателя в такую глубь истории, как роман Люсьена, но все же «Шуаны» — это еще не подлинный путь Бальзака, а дань времени. Бальзаковского больше в тех картинах Парижа и в очерках, которых много он напечатает в еженедельниках 1830—1831 годов. Скоротечные сатирические еженедельники возникали один за другим: перед Июльской революцией «Мода», «Силуэт» и сейчас же после нее «Вор», «Карикатура». Во всех них деятельно сотрудничал Бальзак, в то же время создавая свою великолепную, мрачную «Шагреневую кожу». Авторское предисловие к ней определяет тогдашнюю позицию Бальзака. Он пишет здесь, отвергая все виды романтизма: «Со всех сторон слышны сожаления о том, какими кровавыми становятся современные писания. Жестокости, казни, выброшенные в море люди, повешенные, виселицы, осужденные, пытки огнем и холодом, палачи,— каким шутовством стало все это! Еще недавно публика отказывалась сочувствовать больным или выздоравливающим юношам и сладостным сокровищам меланхолии литературных лазаретов. Она распрощалась с печальными героями, с прокаженными, с томительными элегиями. Она устала от туманных бардов и сильфов, а теперь она пресытилась Испанией, Востоком, казнями, пиратами

и французской историей на вальтерскоттовский лад. Что же нам остается?»

Положительная часть литературной программы молодого Бальзака менее ясна, хотя в конце предисловия он отвечает на вопрос: «Что же нам остается?»: «Авторы часто бывают правы в своих наглых выходках, направленных на современность. Свет требует от нас красивых картин. Но где же мы найдем типы? Ваши жалкие костюмы, ваши неудавшиеся революции, ваши буржуа-краснобаи, ваша мертвая религия, ваши угасшие правительства, ваши короли на половинной пенсии — достаточно ли они поэтичны для того, чтобы стоило их преображать? Теперь нам остается только насмехаться. Насмешка — вот к чему сводится вся литература умирающего общества».

Несколько раньше, в декабре 1830 года, он печатает пародию «Романтические акафисты» (еженедельник «Карикатура»). Дело происходит в модном литературном салоне мецената, который хочет прослыть самым передовым ценителем искусства и который даже о Гюго отзывается так: «Это еще слишком ясно, слишком объяснено, ни о чем не приходится догадываться», упрекает Ламартина: «Прекрасные аккорды!.. У него однострунная лира... Этот поэт неустанно пережевывает будущее!.. Но порою у него красивые облака». В этом салоне молодой поэт читает свое произведение, «фрагментированное» стихотворение в прозе, умышленно туманное, недосказанное, все из обрывков фраз, едва позволяющих угадать связь их между собою:

«То были неявственные голоса... слабые, величественные, ясные, богатые оттенками — смутная гармония, подобная звукам колокола в поле, донесшимся весенним утром сквозь молодую листву под голубым небом; то были белые фигуры, прекрасные волосы, цветы,— простодушный смех, — игры без мысли, без устали... глиняные замки на берегу ручья, белые, зеленые, желтые камешки в воде; вода! — трепещущая на босых ногах вода.— Без видимой причины слезами смочены оживленные взоры...»

Затем появляется смерть, «похищает мать, бабушку, кормилицу честного фермера» (о которых до сих пор не говорилось). Потом—любовь, о которой повествуется в таком обрывистом стиле:

«Вот мысли человеческие. Сирота... книги, занятия. Познать прошлое, настоящее, закон, религию, благо, зло.—У человека тридцать два позвонка. Лилия из семейства лилейных... Появляется женщина, прекрасная, как желание, юная, как цветок, едва распустившийся. Маленькая ножка.— Великая буря в сердце.— Тут старик. — Убейте его! — Он мертв. — Его труп служит изголовьем для любовников.— Жизнь проходит меж них, как раскаленное железо.— Они познали друг друга в преступлении, но не познают во благе». И так далее, в таком же неясном (импрессионистическом — сказали бы в начале XX века) стиле.

Посетители салона, доступного лишь для избранных, в восторге. «Это библично! Это пирамида, отягощенная иероглифами! Это мрачно и великолепно, как зимняя ночь! Это энци-

клопедично! Это башня, изваянная из слоновой кости! Это весь Платон на одной красочной странице! Это Гомер, Данте, Мильтон и Ариосто, переданные средневековой виньеткой! Это апокалипсис!» и т. д.

Пародия написана очень тонко, жало ее останется острым гораздо дольше, чем мог предполагать Бальзак. В самом деле, когда в России поднялась волна вторичного романтизма, взявшего себе имя символизма, то ко многим его созданиям эта пародия также оказалась вполне применимой: проза, роднящаяся со стихами, фрагментарность, потуги охватить все имена мировой культуры, тяга к преступному и к «башням из слоновой кости». Особенно у эпигонов символизма, едва ли знавших о давно забытой пародии Бальзака, встречалась поэтика, осмеянная им.

В одном из своих «Писем о Париже», печатавшихся в еженедельнике «Вор», Бальзак констатирует полный провал «Эрнани» и говорит о ряде книжных новинок. Незадолго перед тем Альфред де Мюссе выпустил перевод книги Томаса де Квинси «Исповедь курильщика опиума», перевод, где текст автора был настолько переделан переводчиком, местами дополнен, местами сокращен, что Бальзак справедливо называет ее книгою самого Мюссе. В 1830 году вышла «История богемского короля» романтика Нодье и в начале 1831 года «Красное и Черное» Стендаля. Бальзак отвергает безысходный скептицизм юного Мюссе, он относит Нодье к «школе разочарования» и говорит, что «Стендаль вырывает у нас из рук последний лоскуток человечности». «Во всех

этих литературных замыслах чувствуется дух эпохи, трупный запах умирающего общества». «Все люди, появившиеся на сцену до Июльских событий, постарели на десять лет. Им придется еще раз быть крещенными под каким-нибудь новым тропиком, ибо Восток, Испания, Италия, море, Бурбоны — все это разломано».

Так Бальзак отмежевывается от романтических тем, не находя пока собственного пути. Он пробует стать профессиональным фельетонистом. Иногда политическая сатира достигает у него значительной резкости и остроты. В качестве образца приведем сценку, изображающую Николая I («Карикатура», 17 марта 1831 г.). Она не вошла во французские собрания сочинений Бальзака и не переводилась на русский язык.

ГЕРОИЗМ В ХАЛАТЕ

Самодержец *(звонит)*. Раб, доставь мне Дибича.

Слуга. Ваше величество, не могу знать, где маршал.

Самодержец *(снова звонит, входит второй слуга)*. Раб, шпицрутены этому грубияну, а ты доставь мне Дибича.

Маршал. Забалканский ждет приказаний вашего величества.

Самодержец. Ну ладно, Дибич-Забалканский — раз для тебя мало одной фамилии, — ты мне нужен.

Маршал. Я слушаю, ваше величество.

Самодержец. Да, я буду говорить, а ты будешь слушать. Я задумал обширный

план, за успех которого уже ручается непреклонность моего желания, отличающая царей, и сверх того уверенность в покровительстве всевышнего; дело за поддержкой твоей руки... Что говорит твоя рука?

Маршал. Ваше величество, моя рука говорит: да.

Самодержец. Ладно. Чтобы не выплачивать далее королевской пенсии брату нашему Карлу Десятому, я, в мудрости своей, решил лишить его трона, после чего, разумеется, мы, в качестве кредиторов, будем вписаны в его цивильный лист. Значит, тебя, ежегодно получающего триста тысяч рублей на поддержание славы моей империи, я уполномачиваю вести это геройское предприятие.

Маршал. Ваше величество, во всем я готов повиноваться вам. Позволю, однако же, обратить внимание вашего величества на то, что Польша взбунтовалась.

Самодержец. Правильно! Я позабыл указать, какой тебе двигаться дорогой. По пути ты уничтожишь поляков, всех до единого; ты отправишься во дворец Тюильри, что возле Королевского моста, и воссядешь на французский трон в качестве обожаемого монарха; потом будешь ожидать моих приказаний.

Маршал. Ваше величество, возможно ли, чтобы не вы самолично явились в Париж во главе вашей армии?

Самодержец. Нет, Дибич. Рисковать своей особою я не желаю. Опасаюсь насморка и заговоров. Тебе известно, как от них пошатнулось здоровье нашего августейшего брата Александра: он умер.

М а р ш а л. Да здравствует император Николай!

С а м о д е р ж е ц. Прекрасно сказано. Итак, Дибич, тебе труды, нам слава. Возьми сто тысяч рублей для придания храбрости. Столько же русских ожидает тебя во дворе. Смотри, чтобы их поменьше убивали; а впрочем, в вину тебе этого не поставлю, их у меня еще много останется. Счастливого похода! Да пребудет с тобою благословение всевышнего и наше также.

Получив эти геройские приказания, маршал Дибич в качестве послушного и смиренного подданного дал ответ, достоверность которого мы гарантируем:

— Вашему величеству угодно, чтобы я надел сапоги победителя; ладно, обещаю вам, что сниму их только на площади Карусель, пусть парижане начистят мне их».

Этот шарж, относящийся к недолгому у Бальзака периоду радикализма, достаточно резок. Весьма возможно, что он оказался одной из причин отказа в разрешении на въезд в Петербург (август 1842 г.). Правда, Бальзак сотрудничал в еженедельниках под различными псевдонимами, но, вероятно, они не остались тайной для парижских агентов Николая. О фельетонах Бальзака говорили, и несомненно из него мог бы выйти незаурядный фельетонист, памфлетист, профессиональный сатирик, если бы свое признание: «Теперь нам остается только насмехаться» — он избрал собственным девизом.

Однако не в этом направлении он прокладывал свой основной путь. И был прав. Того оригинально бальзаковского, что ощущается даже в ранних и подражательных его рассказах, нет в его политических фельетонах, где он никогда не достигал свободного, блестящего мастерства.

Еженедельники «Мода», «Силуэт», «Карикатура» за эти же 1830—1831 годы напечатали порознь ряд бытовых очерков Бальзака, которые вошли в посмертное издание его сочинений уже серией, озаглавленной «Парижские портреты и зарисовки», в которую добавлено несколько очерков 1839—1840 годов. Темы бальзаковских зарисовок разнообразны: Бакалейщик, Праздный и трудящийся, Мадам «Всё от бога», Министр, Великосветская картинка, Гризетка, Во дворе конторы почтовых карет, Париж в 1831 году, Воскресный день, Провинциал, Банкир, Клакёр, Еще о бакалейщике, Нотариус, Монография о рантье, Уходящий Париж, История и физиология[1] парижских бульваров. Не единообразен и тон очерков.

---

[1] Слово *физиология* употреблялось Бальзаком и его современниками совсем не в том смысле, как употребляется оно теперь, обозначая науку о жизненных процессах в организмах. Тогда это слово употреблялось журналистами фигурально. Для нас теперь странно звучат заглавия бальзаковских очерков: «Физиология чиновника», «Физиология бульваров», «Физиология туалета» и пр. В основе обоих смыслов этого слова лежит греческое слово fusis — природа, натура. Мы сказали бы сейчас: «О природе чиновника». Впрочем, и русской публицистике сороковых — шестидесятых годов не чужд термин «Физиологические очерки» в бальзаковском смысле.

Бальзак начинает с юмористического жанра, который не вполне в его духе. Вскоре, отказываясь от юмора, несколько натянутого и преувеличенного, Бальзак создает собственный жанр — *обобщенный,* но конкретный *портрет,* который станет неотъемлемой особенностью и крупных беллетристических его произведений. Там он будет лишь частностью повествования, здесь, на первых порах, он был еще самодовлеющей целью. Бальзак как будто заставляет себя пройти этюдный класс, который обязателен для учеников школы живописи. Он отыскивает средства для изображения разных профессий и постепенно достигает сжатого реалистического письма. В формировании бальзаковского реализма эти этюды сыграли очень большую роль. Такого же типа обобщенные портреты, только в более зрелой и свободной манере, читатель найдет в бальзаковских романах, повестях и рассказах самых различных годов: три типа ученых и три врача в «Шагреневой коже», ростовщик в повести «Гобсек», кассир в рассказе «Прощенный Мельмот», целая галерея типов чиновника в романе «Чиновники», где она занимает особую главу, гризетка в «Истории тринадцати», провинциал в резко сатирическом рассказе «Комедианты неведомо для себя» и пр.

Наряду с этими зарисовками, небольшими по объему — от четырех до десяти тысяч печатных знаков, Бальзак разрабатывал еще один жанр в 1830—1833 годах: отвлеченный полуфилософский анализ самого обыденного явления. Что перчатки говорят о нравах, но-

вая теория завтрака, физиология туалета, теория походки, трактат о современных возбуждающих средствах — таковы темы этих очерков, которые в посмертном издании причислены к аналитическим этюдам (вероятно, вдовою Бальзака). Иногда этюды этой второй серии пространнее зарисовок первой серии и всегда многословнее, отдельные наблюдения в них гораздо сильнее, чем размышления, выдерживаемые в псевдодокторальном тоне, вероятно ради пародийности. Наконец предмет для размышлений часто берется из светской жизни, изображенной не без любования, поэтому размышление далеко не всегда достигает подлинной сатиричности. Но там, где Бальзак заносит свои наблюдения (особенно некоторые страницы «Теории походки»), там эти очерки нисколько не потеряли своего интереса и для современного читателя.

Приведем, с некоторыми сокращениями, образцы бальзаковских как бы учебных этюдов из обеих серий.

БАКАЛЕЙЩИК

Существо возвышенное, существо непостижимое, источник сладости и жизни, света и наслаждения, образец безропотности! Все это вмещаешь ты в себе, о бакалейщик, и тем более являешься верхом совершенства, что сам о том не подозреваешь! Ты бакалейщик по врожденному инстинкту, по призванию, из выгоды, и, однако, ты — шедевр благодати и доброты, более точный, чем твои весы, более неусыпный, чем свет дневной, более верный

своей конторке, чем лицеист — своей любви. О бакалейщик, ты стал бы царем, не будь ты подвержен банкротству.

Я никогда не прохожу перед священнейшей лавкой бакалейщика без того, чтобы умственно не устремить к нему этой молитвы, не моей лично, но всего общества, из глубины благодарного сердца, — как бы ни был он жалок, отвратен, засален, как бы ни был скверен его головной убор. Я встречаю похоронные дроги, встречаю епископа, короля — и не снимаю шляпы, но я всегда поклоном приветствую бакалейщика, с ним я говорю почтительно, подражая газете «Конституционалист».

Этот религиозный культ бакалейщика исходит из глубокой убежденности и, вероятно, будет принят и теми, кому угодно будет прочесть физиологический анализ, которому мы подвергли бакалейщика и внешне и внутренне...

Пора покончить с хулителями бакалейного дела! Неужели за то вы клянете бакалейщика, что он одет неизменно в красновато-коричневые штаны, что у него синие чулки, башмаки с широкими носками и картуз из поддельной выдры, украшенный потускневшим серебряным галуном, что он носит передник, треугольный кончик которого доходит до солнечного сплетения? В таком случае следовало бы отвергнуть и художника в блузе и весь рабочий народ. Или за то клянете его, что он, по всеобщему признанию, не способен мыслить? Нет, теперешний бакалейщик читает Вольтера, у себя в гостиной он вешает гравюры «Солдат-земледелец» и «Атака на

заставу Клиши», доказывая таким образом, что ему не чужды поэзия и изящные искусства. Он восхищается Полем де Коком, плачет на представлении мелодрамы, частенько ходит в «Комеди франсэз» и понимает «Эрнани». Много ли найдется французских граждан, достигших такой высоты? Наконец, подобно многим библиографам, он по заглавию знает огромное количество произведений, разрозненные листки которых прошли через его руки...

Но эти соображения бледнеют перед сводной таблицей свойств бакалейщика!.. Хлеб, мясо, мебель, портные, священники и правительства появляются и исчезают, а бакалейщик остается на своем месте день и ночь, в любой час. Из его лавки получают, сказал бы философ, изумительную *феноменологическую тройственность,* или, говоря языком новой школы, небесную трилогию; эта трилогия, эта тройственность, этот треугольник состоит из чая, кофе и шоколада, тройной сущности нынешних завтраков, источника всех предобеденных наслаждений. Отсюда получают ламповое масло, свечу восковую, свечу сальную, — еще феноменологическая тройственность, источник света. Отсюда — соль, перец стручковый, перец молотый, — еще трилогия. Сахар, лакричный сок, мед, — еще тройственность. Не к чему и доказывать вам, что в бакалейном деле, подлинно треугольном единстве, все дедуцируется тройственной продукцией, отвечающей спросу, а потому с литературной точки зрения бакалейщик — трилогия, с религиозной — образ святой троицы, с фило-

софской — неизменная феноменологическая тройственность; политически он представляет собою три вида власти, и перед лицом всех он един.

Бакалейщик — всеобщая связь всех наших потребностей, и неизбежно он присоединяется ко всем частностям человеческого существования точно так же, как память является сущностью всех искусств.

— Где перо и чернила? — говорит поэт.

— Сударь, бакалейщик здесь на углу.

— Я проигрался! Покончу самоубийством! Где порох и пули?

— Сударь, они продаются у бакалейщика.

— Ба! Я отыграюсь. Карты! карты! Дворец мой за колоду карт!

— Сударь, бакалейщик...

— Покурить бы! О, видеть, как медленно тлеет гаванская сигара у самых губ, погружая в сладостные мечтания, растворяясь дымом, образом любви...

— Бакалейщик...

— Я хотел бы угостить Клару изысканным завтраком, бретонское сливочное масло, лучший чай, горшочек неракских трюфелей...

— Бакалейщик...

— Бедная Клара, твое платье смялось, как осенний лист, раздавленный мужицкой ногой!

Появляется бакалейщик с марсельским мылом, крахмалом и даже с утюгом!..

Бакалейщик продает свечи и облатку священнику, азбуку и перья школьному учителю, засахаренный миндаль — для крестин, бумагу — выборщику, ракеты — депутату... Он продает снадобья, от которых умирают, и

патентованные средства, благодаря которым рожают... Он начало и конец человеческого общества... Это цивилизация в лавочке, общество в фунтике, необходимость, вооруженная с ног до головы... Это энциклопедия в действии, это сама жизнь, распределенная по выдвижным ящикам, бутылкам, мешочкам, банкам. Покровительство бакалейщика я предпочитаю покровительству короля. Если вы покинуты всеми, даже богом, но у вас остается друг бакалейщик, вы заживете, как крыса в сыру. «Все у нас имеется», — говорят они с законной гордостью. А потому, читая слова, написанные на вывеске золотыми буквами: *такой-то, бакалейщик, поставщик короля,* вы в ужасе спрашиваете себя, кто же более монарх, король бакалейщика или бакалейщик короля...

ВОСКРЕСНЫЙ ДЕНЬ

Как утверждает священная история, господь бог трудился шесть дней и в седьмой день почил от дел творения. И все сыны римско-католической апостольской церкви, которые мира не создавали, да и в течение недели не бог весть как много работали, в седьмой день отдыхают по-римски, католически, апостольски. А днем отдыха является воскресенье, и так как всякий имеет право отдыхать на свой манер, то обычно воскресенье и есть тот день, когда немалое число христиан наиболее устают.

В этот день еженедельного праздника:

Дамы-святоши выводят собачку погулять,

затем отправляются в церковь к поздней обедне, слушают проповедь и вечерню, а засим милосердно употребляют остаток дня на поношение ближнего.

Лавочники уезжают с самого утра, одни в тележке или в шарабане, другие в дилижансе или пешком; они рассыпаются по окрестностям Парижа и обогащают тамошних рестораторов.

Весьма растерявшись оттого, что некого ему ругать и бить, осыпать выговорами и побоями, добродетельный школьный учитель выбивает собственный сюртук.

Буржуа, с женою под одной рукой, с зонтиком и собачонкой испанской породы под другой, идет в Зоологический сад осматривать зверей.

Человек из простонародья набивает карманы всеми монетами, какие только найдутся у него дома, и ведет свою супругу вместе с детьми к заставе; там он удовлетворяется пинтою вина за полфранка, вступает с кем-нибудь в перебранку, возвращается домой, бьет жену, ломает мебель, затем засыпает, очень довольный проведенным днем.

Бюрократ, которого служебные обязанности всю неделю задерживают от десяти до четырех и который может посещать своих друзей только по вечерам, наносит визиты, чтобы не прослыть ночною птицей. Ровно в полдень на нем уже черный фрак, чистое белье, сверкающие сапоги, он выходит, обегает все концы Парижа, никого не застает дома и возвращается, перепачканный, раздосадованный, раздраженный.

Но вот кто наиболее религиозно соблюдает римское, апостольское предписание об отдыхе — это состоятельный человек. Для него воскресенье длится целую неделю, и в седьмой день он обречен на бездействие. В самом деле, все прочие забавляются или делают вид, что забавляются, у всех прочих белая сорочка и опрятное платье; неужели же *порядочный человек* может поступать, как *все прочие?* Поэтому в Тюильри по воскресеньям нет ни франтов, ни изысканных туалетов. В Булонском лесу — ни элегантных экипажей, ни бешеных кавалькад! Для этих людей нет зрелищ, нет праздника в тот день, когда пользуется ими большинство. Если случайно нужда заставит их выйти на улицу, то умышленно простой костюм отличает их от тех, кто разрядился *по-воскресному.* Словом, для них отдых — это скука!

Горе гражданам, остающимся в Париже по воскресеньям при хорошей погоде. Нет ничего более печального: утром движение уезжающих за город, днем вместо обычного шума однозвучное молчание; вечером запертые лавки, пустые и унылые улицы свидетельствуют об отъезде большинства жителей.

Однако, так как воскресный день не длиннее остальных, то он, как и остальные дни, кончается в полночь, и в этот час возрождаются движение, толкотня и шум, любопытные составные части очарования больших городов. Приливая со всех точек окружности к центру, тысячи и тысячи людей, компаниями несутся через все заставы и наполняют улицы своими бурными волнами. Экипажи стал-

киваются, пешеходы поют, пьяницы ругаются, дети плачут, и все, равно измученные, возвращаются домой из самых отдаленных пунктов, до которых только могли добраться.

Вот как парижане понимают, что такое отдых седьмого дня.

НОТАРИУС

(Отрывок)

Перед вами низенький, толстый, упитанный человек, одетый в черное, самоуверенный, почти всегда чопорный, наставительный и прежде всего важничающий. Напускная, пухлая простоватость, первоначально служившая ему маскою, стала в конце концов его плотью и кровью, она похожа на невозмутимость дипломата, но лишена лукавства, сейчас вы узнаете почему. Вы особенно изумляетесь тому, что его лицо цвета свéжего сливочного масла, который свидетельствует о долгих трудах, о скуке, о внутренних разногласиях, о бурях молодости и полном отсутствии страстей. «Этот господин, — говорите вы, — чрезвычайно похож на нотариуса». Долговязый и сухонький нотариус является исключением. Физиологически говоря, бывают темпераменты, совершенно не подходящие для нотариальной профессии. Раздражительный, нервный характер, встречающийся у адвоката, приводил бы к мрачным последствиям у нотариуса, ему необходимо быть сверх меры терпеливым, а не всякий человек способен стушеваться и покорно слушать нескончаемые признания клиентов, воображающих,

что только их дело есть единственное дело; пациенты адвоката — люди страстные, пытающиеся вступить в борьбу, готовящиеся защищаться. У адвоката в судебном деле та же роль, что у крестного отца, а нотариус принужден претерпевать тысячи корыстных комбинаций, выставляемых напоказ под всевозможными социальными видимостями. О! Что претерпевают нотариусы, это можно объяснить только мерою терпения у женщин и белой бумаги, которым как будто совсем не свойственно сопротивление; иное дело нотариус, у него сопротивляемость огромна, но постепенно стираются все углы. Изучая это стершееся лицо, вы слышите нескончаемые механические фразы и, добавим, изрядное число общих мест! Художник отступает в ужасе...

Нотариус дает нам странный пример трех воплощений насекомого, но в обратном порядке: сначала он был сверкающей бабочкой, а в конце стал личинкою в коконе; к несчастью, он обладает памятью. Веселого, плутоватого, хитрого, смышленого, остроумного и насмешливого конторщика общество постепенно превращает в нотариуса, но, умышленно или непредумышленно, оно делает из нотариуса то, что он и есть. Да, их стершаяся физиономия типична для массы: нотариусы не представляют ли собой нечто среднее, ту почтенную посредственность, которую возвел на трон 1830 год? Все, что они слышат, и все, что они видят, что они принуждены думать, принимать, помимо гонораров, все эти комедии, трагедии, разыгрываемые только для них од-

них, должны были бы сделать их остроумными, насмешливыми, недоверчивыми; но им одним воспрещается смеяться, насмехаться и обнаруживать остроумие: остроумие отпугнуло бы клиента. Оставаясь немым, когда он говорит, и устрашая, когда он ничего не говорит, нотариус принужден скрывать свои мысли и свое остроумие, как скрывают дурную болезнь. Если нотариуса не будут признавать подобием старой девы и критиканом в духе помощника столоначальника, если он будет откровенно хитер, предусмотрителен и своенравен, он растеряет клиентуру. Клиентура в его жизни — это всё...

ОТРЫВОК ИЗ «ТЕОРИИ ПОХОДКИ»

Увидав этого толстого господина, художник наверняка нарисовал бы такую карикатуру: поверх барабана голова, а внизу две палочки, скрещенные наподобие икса. Как будто под ногами незнакомца лежали куриные яйца и он, ступая, боялся их раздавить. По правде, у него совершенно исчезла походка как нечто специфическое. Он способен ходить не в большей степени, чем старые канониры — слышать. Чувство передвижения ему было свойственно когда-то, но теперь бедняга не понимал, что значит ходить. Он милостиво одарил меня всей своей жизнью и множеством мыслей. Кто размягчил его ноги? Откуда у него подагра и основательное брюшко? Пороки его изуродовали или работа? Печальное размышление! Созидательный труд и разрушительный порок приводят человека к одина-

ковым результатам. Повинуясь собственному животу, богатый бедняга казался вывороченным. Он с трудом подтягивал ноги, сначала одну, потом другую, волочил их болезненным движением умирающего, который сопротивляется смерти и которого она насильно тащит на край могилы.

По странному контрасту, за ним следовал человек, который шел, скрестив руки позади, плечи натянулись, линия их исчезла, лопатки сблизились, он был подобен куропатке, поджаренной на гренках. Казалось, движется он только при помощи шеи и толчок всему телу дает грудная клетка.

Затем, в сопровождении лакея, ступала барышня, подпрыгивая наподобие англичанок. Она походила на курицу, у которой отрезали крылья и которая все же пытается лететь. Исходный пункт движения как будто находился пониже поясницы. Увидав в руке ее лакея зонтик, вы сказали бы, что она боится получить удар как раз по тому месту, которое являлось исходным пунктом ее полуполета. То была девушка из порядочной семьи, но крайне неловкая, невиннейшим образом непристойная.

Потом я увидал человека, состоящего как будто из двух отделений. Он выдвигал левую ногу и всю ту часть тела, которая зависела от нее, только уверившись, что правая нога и вся связанная с нею система стоят прочно. Точно смена вахт. Очевидно, его тело еще раньше было расколото каким-то переворотом надвое, а затем чудесным, но несовершенным способом он вновь себя сшил. Полу-

чилось две оси, но мозг-то ведь только один.

Вскоре появился дипломат, худой как скелет, он шел так, точно он состоит из одного куска, вроде картонного паяца, которого перестали дергать за веревочки. Вы подумали бы, что это туго спеленутая повязками мумия. Галстук так его охватил, как в морозную погоду замерзший ручей охватывает яблоко. А когда он поворачивается, то становится ясно, что он насажен на шпенек и что прохожий задел за этот шпенек.

Если последовательно читать очерки Бальзака, следя за датами появления их в журналах, то сразу бросается в глаза, как быстро двигался вперед молодой писатель, как решительно отказывался он от приемов, навязанных уже сложившимися традициями журналистики. Из месяца в месяц средства изображения становятся проще и эффективнее. Уже во втором из цитированных очерков они прямо бьют в цель, тогда как в первом Бальзаку понадобились обходные движения. Там много чисто словесных шуточек, там прежде всего пародируется чужая торжественная манера. Найдена подходящая натура, понята «основа» буржуазного строя, покоящегося в конце концов на бакалейщике, послушном, угодливом бакалейщике, но само изображение это заслонено стилистическими арабесками, иногда остроумными, иногда случайными. Фельетонист пародирует выспренний и темный язык философов, он прямо и косвенно

полемизирует с какими-то другими фельетонистами и, еще не полагаясь на силу изображения, забавляет читателя. Правда, в то же время читателя, часто встречающегося у Бальзака с католическими высказываниями, здесь поражает не только антицерковность, но и попросту антирелигиозность Бальзака. Но все же в смешанности стилей, в пестроте образов сквозят газетные традиции. Все эти вспомогательные средства уже не понадобились для таких однокачественных очерков, как «Воскресный день», «Нотариус». Этот последний написан только в 1839 году, но по манере он не отличается от некоторых очерков, написанных в 1831 году. Независимая, зрелая манера была найдена Бальзаком вскоре после начала работы. Между тем применяемая им прямая характеристика принадлежит к труднейшим приемам литературной работы.

Современного читателя удивит ограниченность в выборе натуры. Однако это так же, как достигнутая Бальзаком простота изображения, свидетельствует о его зоркости. Банкир, нотариус, рантье, которому он в 1839 году посвятил целую монографию, описав в ней десяток разновидностей рантьеризма, и, наконец, бакалейщик — это и есть ведущие профессии социального строя после Июльской революции. Если бы начинающий советский писатель в первых стадиях своей работы воспользовался бальзаковским методом и дал сжатые, до трех-четырех страниц, конкретные, но обобщающие портреты каждой ведущей теперь профессии, то до какой степени

иною по своим краскам, по своему тону оказалась бы вся серия! Вопреки идеологическим намерениям Бальзака, который даже и в период политического радикализма справа критикует буржуазную действительность, он не мог найти героической натуры. Произошло это не потому, чтобы по природе своей он был злопыхателем, зоилом и завзятым пессимистом. Наоборот, он очень доверчив, горяч, доступен увлечениям, однако в продолжение всех своих писательских странствий, целью которых было отыскать героя, он перебрал множество профессий, сотни и сотни типов, но настоящего героя не нашлось. Писательская честность, убедительно сказавшаяся в этой неудаче, присуща и ранним его очеркам, непритязательным настолько, что он никогда и не помышлял включать их в свое собрание сочинений. Читать ли эти очерки все и целиком или в отрывках и выборочно — общее впечатление остается то же: скукою, ограниченностью проникнуты и происшествия и сама натура, так безвыходно скучен воскресный день для дамы-святоши и для лавочника, для почтенного буржуа и для человека из простонародья, для чиновника и светского франта, для уезжающих за город и для остающихся в городе.

Нет никакого смысла начинающему советскому писателю, подражая бальзаковской тематике, писать обобщенный портрет банкира, рантье или нотариуса. Они так просты и убедительны у Бальзака, с такою непосредственной силой они свидетельствуют об органическом унынии и органической бесплодности

буржуазной культуры! Но вот, тематически подражая бальзаковскому воскресному дню в Париже 1831 года, написать выходной день в Москве 1937 года, притом написать его бальзаковским же методом непритязательных, точных наблюдений, — эта задача и выполнима и интересна. Правда, говорят, что отрицательную натуру писать легче, но ведь не надо забывать того, что для бальзаковского сознания она не была целиком отрицательной! А, кроме того, радостность впечатлений совсем не исключает конкретности, разнообразия и точности частностей, которыми примечательны учебные очерки Бальзака. Темы этих очерков умерли, их методы остались.

III
ГЕРОЙ И КОМПОЗИЦИЯ

Очерки — отличная школа реализма, и даже в поздних произведениях Бальзака чувствуется, что он прошел эту школу. Из множества впечатлений выбирать не только яркое, но и показательное для сегодняшнего дня, для современного социального строя; в чертах лица, в костюме, в походке и манерах читать психологическую и профессиональную характеристику; в индивидуальном находить типическое — все эти требования, предъявляемые очеркисту, при обязательстве выполнять их быстро, были незаменимым целебным средством для того, чтобы освободиться от

готовых шаблонов романа экзотического, приключенческого, устрашающего, слащаво идиллического или субъективно исповеднического. А эти виды литературы господствовали в первые десятилетия XIX века, когда еще продолжали волновать «Новая Элоиза» Руссо и «Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера, когда переводы английских романов наводнили парижский книжный рынок и взасос читались «Тайны Удольфского замка» Анны Радклиф, переполненный ужасами «Монах» Льюиса, фантастический «Мельмот-скиталец» Мэтюрена, английского романиста, настолько полюбившегося французскому читателю, что и в России укоренилась традиция произносить его имя на французский лад — Матюрин. К переводной литературе присоединились и произведения оригинальные двух романистов, тогда пользовавшихся огромной популярностью и теперь совершенно забытых, — Пиго-Лебрэна (1753—1835), для которого типичны нескончаемые приключения крестьянина, заканчивающиеся женитьбой на дочери барина, и Дюкрэ-Дюмениля (1761—1819), который заполнил свои романы «Виктор или дитя леса» и «Селина или дитя тайны» и др. заговорами, трупами, пожарами, преследованиями невинной жертвы и прочими атрибутами потрясающих романов. Критика мало писала об этих романистах, это нисколько не мешало читателю зачитываться ими, и в формировании литературных вкусов парижского массового читателя роль их очень велика. Наконец неслыханный успех выпал на долю плодовитого драматурга Гильбера

де Пиксерекура (1773—1844), мелодрамы которого не сходили со сцены, а отдельные из них, например «Трехмужница», выдерживали больше тысячи представлений.

Бороться с мелодрамой, с приключенчеством, с требуемыми читателем замираниями сердца реалисту было трудно, а очеркистская школа не оказывала помощи в борьбе прежде всего потому, что она приводила к беллетристике неподвижной, к серии портретов и сцен, выписанных приемами живописца. Избалованный вульгарными мелодрамами и романтическими романами, читатель требовал занимательности. К этому же требованию писатель, даже если он мог бы совершенно игнорировать читательские интересы, и сам приходил иными путями: как бы ни были живы и ярки характеры и сценки, рассказ (и тем более роман) живет не ими, а движением, конфликтами, чувствами, передаваемыми в действии.

Так начинается у Бальзака спор между живописными, статическими элементами повествования и динамикой повествования. Какое действие могло бы в достаточной степени обнаружить создаваемый Бальзаком по существу прозаический и даже деловой характер? Какой герой подходил бы для рассказа, захватывающе занимательного?

В разные годы эти вопросы разрешались Бальзаком по-разному. Нельзя отрицать того, что и в зрелые годы статика нередко преобладает у него над динамикой, изобразительность обстановки, внешности и позы — над движением, описательная психология — над

богатым и развитым драматизмом действия. И обратно: когда фабула захватывает читателя, то характеры становятся более схематическими или обрисовываются более поверхностно, односторонне. Среди читателей Бальзака также идет давнишний спор: одни находят в нем отсутствие правильных пропорций, чрезмерную детализацию частностей, они считают его писателем тяжелым и недостаточно интересным, — это читатели нетерпеливые, склонные к быстрым и коротким наслаждениям, к искусству, воздействующему без особых усилий со стороны самого читателя. Другие, наоборот, упрекают его за отход от реализма в тех произведениях, где внешнее действие преобладает над глубиною, — эти читатели подходят к нему с внеисторической меркой. Первым можно ответить указанием на то, что писателей, дающихся сразу читателю, вообще существует не много, что в творчество большинства классиков надо вживаться, что они, как и Бальзак, обогащают лишь тех, кто сам хочет быть обогащенным. Вторым же достаточно указать на непрерывное и беспримерное движение Бальзака к реализму, на то, с каким упорством он освобождался от шаблонов романтического, искусственного повествования, создавая свой тип повествования, крепкого, обильного конкретными деталями и в то же время захватывающего. Но захватывало оно по-новому, не появлением выходцев с того света, не страданиями невинной жертвы, похищенной таинственными разбойниками, а обыденными происшествиями, переживаемыми писателем с

огромным волнением за судьбу героя, невольно заражающим читателя, как бы тот ни был избалован скоропреходящими эффектами приключенческой литературы.

Чтобы изобразить целиком борьбу Бальзака за новую композицию повествования, построенного на новых характерах, потребовалась бы книга значительно большего объема, чем наша. Ограничимся отдельными произведениями, преимущественно малого объема, различием которых уже достаточно ясно рисуются фазы этой длительной борьбы Бальзака за реализм.

Один из самых ранних рассказов, датированный октябрем 1829 года, озаглавлен «Эль Вердуго», что по-испански значит — палач. Чужеземным заглавием подчеркивается экзотичность замысла. Современник Бальзака Проспер Мериме через пятнадцать лет издаст свою очень известную повесть «Кармен», по страстности характеров также экзотическую, но ее экзотика обоснована личными впечатлениями Мериме. А Бальзак в Испании не бывал, испанским языком не владел и писал о необыкновенных событиях и людях или понаслышке, или отходя от повседневных и плоских парижских обывателей к характерам воображаемым. Рассказ «Эль Вердуго» насыщен действием, которое развивается энергично и захватывающе. Но сила действия обусловлена его схематической простотою. Еще долго и после Бальзака будут бродить по Европе формулы, которыми какой-то литератор, скудный схематик, пытался обозначить сущность национальных

характеров: испанцы горды, истальянцы страстны, русские ленивы, англичане деловиты и. т. д. На одной из таких формул и построен рассказ Бальзака. Абстрактен пейзаж, изображенный здесь: «Прекрасное небо Испании раскинуло свой лазурный купол над его головой. Мерцание звезд и мягкий свет луны озаряли дивную долину, живописно расстилавшуюся у его ног. Прислонившись к цветущему апельсиновому дереву, командир батальона видел город, укрывшийся от северных ветров под скалой, на которой построен был замок. Деревья и цветы садов струили душистую сладость...» Прекрасное небо, лазурный купол, живописно расстилавшаяся долина, цветущее дерево, замок на скале — во всем этом описании ни одного конкретизирующего эпитета. Условный пейзаж, похожий на те, которые сравнительно еще недавно изображались на театральной сцене при постановке оперы из испанской жизни. И как театральный схематизм позволял сосредоточиться только на одном — на совершенстве пения, так и этот тип повествования сосредоточивает все внимание читателя на быстром развитии действия, в котором участвует не весь человек целиком, а только одна вложенная в него страсть, на этот раз — пресловутая гордость испанской знати.

Канва рассказа такова: отряду французской оккупационной армии грозит гибель, так как испанская знать при содействии английского флота поднимает восстание против ига Наполеона; английские корабли запоздали, восстание подавлено, французский генерал

приказывает казнить семью маркиза, главы восстания; на просьбу маркиза заменить позорную для дворянина казнь на виселице благородным отсечением головы, сохранив в живых хотя бы одного представителя их знатного рода, французский генерал соглашается, при том лишь условии, чтобы остающийся в живых сын маркиза сам, взяв на себя обязанности палача, отсек голову отцу, матери, сестрам и братьям; один из французских офицеров, влюбившийся в дочь маркиза, вымаливает для нее прощение, она отказывается от пощады и требует, чтобы брат ей первой рубил голову, мать сама «размозжила себе голову, бросившись с крутой скалы»; гордо погибают и остальные члены семьи, утешаемые сознанием, что род их не угаснет.

Такой пересказ, конечно, не передает напряженного и быстро развивающегося действия, которое, бесспорно, удалось Бальзаку, но сама эта напряженность зависела от умышленного упрощения действующих сил, вернее — от сосредоточенности автора на единственной силе, единственном чувстве честолюбивой гордости. Рассказ богат драматическими положениями и захватывает читателя. Несомненно Бальзак мог бы специализироваться на стилизованной беллетристике, страстной, эффектной, динамизм которой оплачивался бы голым схематизмом воображаемых характеров.

Рассказы вымышленные, построенные на запутанной, но быстро развивающейся фабуле, Бальзак пишет и в ближайшие годы. Они уже не настолько схематичны. В каждом из

них есть яркие, красочные детали. Одни из них психологичны, другие — сказочно-фантастичны. Все они вместе доказывают, что Бальзак добился бы славы незаурядного рассказчика, способного захватить внимание читателя короткой драматической новеллой. Новелла «Эликсир долголетия» (октябрь 1830 г.) о сыне, не пожелавшем воскресить своего отца, изображает Венецию эпохи Возрождения; здесь пышным описаниям уже присуща гибкость, здесь эмоция ужаса передана почти с таким же мастерством, как в вышедших пятьюдесятью годами позже «Жестоких сказках» Вилье де Лиль-Адана[1]. Своеобразие Бальзака в том, что он изображает фантастическое и ужасное как бы всерьез, но завершает новеллу шутовской концовкой, антицерковной и безбожной, в духе Рабле.

Новелла «Сарразин» (ноябрь 1830 г.) также приурочена к Италии, на этот раз к Риму, где Бальзак так же, как и в Венеции, побывает лишь в более поздние годы. Римский театр «Арджентина» и вилла Людовизи, где происходят отдельные сцены этой новеллы, скорее упоминаются, чем описываются, — Бальзак еще их не видал. Фабула этой новеллы крайне редкостная — о пылкой любви скульптора Сарразина к женственному певцу кастрату, которого он принял за женщину. Сарразин убит, а кастрат богатеет, и впоследствии за ним, уже достигшим старческой, отвратительной дряхлости, подобострастно

[1] Они переведены на русский язык под ред. В. Брюсова (изд. «Пантеон», 1908 г.).

ухаживают в Париже его родственники, аристократы, обогащенные им и рассчитывающие на наследство после него. Итак, в новелле два плана: кастрат, своим пением вселяющий безумную и обманчивую страсть; кастрат — уже старик, создатель роскоши и богатства графа де Ланти. Первая, главная тема строится на пламенной страсти, кинжалах и убийствах на фоне Рима. Здесь все условно и оперно. Вторая тема, как бы обрамление, наоборот, реалистична. «Ни в какой, пожалуй, другой стране не восприняли в такой мере, как во Франции, аксиому римского императора Веспасиана: «деньги не пахнут», — пишет Бальзак. — Здесь золотые монеты, даже испачканные грязью и кровью, не уличают ни в чем и представляют собою все. Лишь бы только был известен размер вашего состояния, — этого достаточно, чтобы высшее общество занесло вас в разряд равных; родовые пергаменты никого не интересуют, ибо все знают, как дешево они стоят». Как бы ни была ходульна основная тема, действие в новелле динамично.

Действие третьего рассказа, «Красная гостиница» (август 1831 г.), происходит в Германии, на Рейне. В его описательную часть вторглась подробность, характерная для этого периода воображаемых персонажей, с которыми происходят редкостные события в местности, точно названной и, однако, известной автору разве лишь понаслышке. Бальзак-реалист будет чрезвычайно точен, даже педантичен в описаниях, а здесь он говорит о «швабских пейзажах между Майнцем и Кель-

ном», то есть путает совершенно различные области Германии. Изображение человека в конкретных его чертах среди обстановки, которую автор видит вплоть до малейших деталей, — таков метод зрелого Бальзака. А в годы поисков собственного пути он ограничивался едва указанной местностью, беря те немногие ее особенности, которые пригодны для условной декорации. «Сквозь лесные просеки, сквозь горные ущелья им открывался вид на Рейн в раме каменистых берегов или мощной растительности. Долины, тропинки, деревья источали тот осенний запах, который навевает мечты; верхушки леса начинали золотиться, приобретать теплые и бурые оттенки, признаки старости; падали листья, но небо еще хранило прекрасную синеву, и сухие дороги вырисовывались желтыми линиями в зелени, озаренной косыми лучами заката...» Здесь все обще и ничто не локализовано. Подобную местность, подобную осень можно отыскать в любой стране. Два молодых человека, которым придется стать участниками кровавой драмы, также не индивидуализированы. Читатель их не видит. Про них сказано только: французы, военные лекари, принадлежавшие к среднего достатка семьям. Все свое творческое напряжение Бальзак сосредоточивал тогда на кульминационных пунктах действия. Один из лекарей польстился на набитый золотом чемодан купца, остановившегося в той же «Красной гостинице», что они. (Название гостиницы, построенной из кирпича, конечно, аллегорично: здесь прольется кровь.) «С необычайным пылом начал

он теоретически комбинировать элементы преступления; представляя себе смерть купца, он ясно видел перед собою золото и алмазы; они ослепляли его...» Он вынимает уже свой хирургический нож, но разум развеял его мгновенную одержимость, он вскоре засыпает. Пока он спит, другой лекарь его же ножом убивает купца и, похитив чемодан, бежит. Первого обвиняют в убийстве и казнят, второй кладет основание своему богатству; в тех сценах рассказа, которые служат обрамлением, он уже банкир и как раз слышит повествование об этом убийстве из уст случайного свидетеля, не подозревающего, что перед ним сидит действительный убийца. Вся эта драматическая ситуация передана Бальзаком очень напряженно и взволнованно.

Таким образом, в области событий, редкостных и целиком созданных фантазией, творчество Бальзака не повторялось и не застывало на месте. Конечно, от голой схемы «Эль Вердуго» до психологизма «Красной гостиницы» им проделан большой путь, который мог бы быть продолжен. Однако Бальзак свернул с этой проторенной дороги и пошел вновь как ученик, как экспериментатор в направлении гораздо менее доступном, менее определившемся и едва ли сулившем быстрый успех.

Коротко говоря, в годы ученичества Бальзак создал два типа повествования, противоположных друг другу: типологическую зарисовку, основанную на наблюдении, на реальности, доступную зрению почти в такой же степени, как портрет, созданный живопис-

цем, вернее офортистом, графиком, но недоступную движению и не нуждающуюся в фабуле; с другой стороны — в большей или меньшей степени фантастический рассказ, порою сюжетно заостренный, наподобие старинной новеллы, кровавый, приуроченный к абстрактной местности, со слабо видимыми, но страстно действующими персонажами. Реалистическая пассивная конкретность первой из этих повествовательных манер и напряженная, но воображаемая, переносимая в условную обстановку действенность второй как будто не допускали соединения, настолько они контрастны. Однако как раз к этому этапу относится попытка слить их воедино.

Повесть «Гобсек», датированная апрелем 1830 года и ставшая одним из самых известных произведений Бальзака (она была переведена на русский язык уже в 1832 году и с тех пор переводилась несколько раз), открывает нам, с какими трудностями рождался третий, синтетический тип повествования.

Внимательный читатель и сейчас заметит, что эта до крайности насыщенная повесть легко делится на три самостоятельные части, связь между которыми не обязательна. Наблюдений и образов накопилось у Бальзака так много, что он тратил их расточительно. Если сравнивать сюжет с сосудом, содержащим в себе накопленные наблюдения, то в «Гобсеке» содержимое переливается через края сосуда, который не в состоянии сдержать кипящую и разнокачественную массу, вливаемую в него автором в чрезмерном

количестве. Рама оказалась слишком тесна для портрета, и, как в «Портрете» Гоголя, ростовщик вылезает из рамы.

Прежде чем принять свой окончательный вид, в котором повесть «Гобсек» и печатается сейчас, она прошла три стадии, свидетельствующие об упорной борьбе между героем и композицией, между неподвижным портретом и развивающимся действием. Характер познается в действии. Но на этот раз у Бальзака действием только ослаблен характер. Бальзак несомненно чувствовал это, он четыре раза (уже в печати) менял заглавие повести, он печатал ее в трех вариантах: сначала в виде короткого очерка, ограничивающегося портретом ростовщика, затем — добавив портрет адвоката и историю беспутного аристократического семейства, заканчивая эпилогом, благополучным для самого Гобсека; в третьем варианте он закончил мрачной фантасмагорией и провел через всю повесть новую тему: графиня де Ресто, появлявшаяся под другим именем во втором варианте, здесь оказывается дочерью папаши Горио. Таким образом, Бальзак рекомендует читателю прочесть эти две повести подряд,— порознь явившиеся две мрачных фигуры становятся аллегориями Парижа.

Следовало бы издавать «Гобсека» объемистой книгой, напечатав в ней целиком все три варианта. Только тогда процесс работы Бальзака обнаружился бы для читателя в полной мере. Этого не сделано не только у нас, но никто не пытался сделать этого и во Франции. Между тем для первых стадий социального

реализма история создания «Гобсека» очень существенна. Приведем ее вкратце.

В журнале «Мода» (от 26 февраля 1830 г.) Бальзак напечатал очерк «Ростовщик». К сожалению, его не перепечатывали ни в одном собрании сочинений Бальзака, а этого номера журнала, являющегося библиографической редкостью, пока нам не удалось найти. Очерком «Ростовщик» начиналась в журнале серия «Парижские портреты и зарисовки», о которой говорилось в предыдущей главе. Галерея парижских героев — «Бакалейщик», «Нотариус», «Банкир», «Рантье» была бы неполной при отсутствии в ней «Ростовщика». С большою степенью вероятия можно предполагать, что первая глава повести «Гобсек» и представляет собою этот очерк, переработанный в незначительной степени. Повесть целиком напечатана в первом издании «Сцен частной жизни», вышедшем в апреле 1830 года. Здесь повесть носила заглавие, даже не позволяющее предполагать, что под ним скрывается «Гобсек»: «Опасности беспутства»; [1] делилась она на три главы: «Ростовщик», «Адвокат», «Смерть мужа». Повесть кончалась благополучно, о Гобсеке рассказчик отзывался в эпилоге так: «Он ангел, он демон, но чаще демон, чем ангел; прежде я видел в нем могущество олицетворенного золота... теперь же он, в глазах моих, принял мечтательный образ судьбы». Он жертвует сыну графини крупную сумму денег с тем, что-

---

[1] Свою повесть «Полковник Шабер» (1832) Бальзак также озаглавил первоначально по-другому — «Графиня-двумужница».

бы тот мог жениться на виконтессе де Гранлье, а графиня выхлопатывает за это Гобсеку титул барона. Развязка вполне в духе морализирующего заглавия и отвечает тем требованиям, которые предъявляли тогда к роману любители легкого чтения. В следующем издании 1835 года («Отец Горио» уже появился тогда) графиня оказывается родной дочерью Горио, и повесть озаглавлена добродушно—«Папаша Гобсек», отнесена она к «Сценам парижской жизни»,— очевидно, этими двумя частностями еще более подчеркивалась связь с «Горио». Здесь мрачная развязка — описание фантасмагорической кладовой Гобсека, где гниют и воняют продукты, не использованные Гобсеком, скорее скупцом, чем ростовщиком. Бальзак, вероятно, усиливал эффекты ради того, чтобы жестокими смертями старика Гранде, старика Горио, старика Гобсека (которые уже все к этому времени стали известны читателям) одинаково завершить разные варианты одной и той же темы о власти золота и его жертвах.

В своем окончательном виде повесть «Гобсек» так и не приобрела цельности. История беспутного и роковым образом разоряющегося аристократического семейства, вплетшаяся в портрет ростовщика, принадлежит к основным бальзаковским темам. Но странные колебания Бальзака в том, сделать ли ростовщика благодетелем аристократов или их палачом, сохранились и в окончательном тексте. То граф зверски мстит жене за измену, то жена оказывается извергом по отношению к умирающему мужу. Чтобы вести действие, Бальзаку еще приходилось прибегать к крайним, преувели-

ченным изобразительным средствам. Зато самый портрет ростовщика, к которому впоследствии присочинялось действие, очень убедителен. Он не схематичен и не дан только грубыми прямыми линиями. Наоборот, множество частных наблюдений делает Гобсека живым и сложным. «Достойный кисти Рембрандта голландец» — так называет его, устами адвоката, Бальзак. Эта верная, по соединению света и тени, характеристика осложняется деталями, скорее взятыми из фламандских жанровых картин. Бальзак показывает его комнату, где «все чисто и все поношено», как у старых дев, «которые по целым дням стирают пыль с своей мебели», показывает его лицо, «от которого пахнет деньгами», бледное, тусклое лицо, напоминающее собою вызолоченное серебро, с которого сползла позолота: тщательно причесанные плоские волосы, желтые маленькие глазки, почти лишенные ресниц, кончик острого носа, так изрытый оспой, что вы сравнили бы его с буравчиком; голос Гобсека похож на «скрип, какой производит медный подсвечник, когда его передвигают по мраморной плите». Бальзак обобщает эти черты образом «часового механизма, патентованного человека, *который заводится сном»,* человека, «который экономит все жизненные движения» и «умолкает при шуме кареты, чтобы не напрягать голоса», и т. д. Как ни точно наблюдены, как ни остро зарисованы эти отдельные черточки, из них получился бы стилизованный, застывший портрет, если бы автор не бросил на него света с совсем иной стороны.

В законченном ростовщике Бальзак, постоянно прибегавший к займам, побывавший в долговой тюрьме, вечно спасавшийся от кредиторов, конечно, мог признать только своего личного врага, и чем больше он утверждался в мысли, что современный ему социальный строй держится на одной лишь власти денег, тем явственнее ростовщик становился для него средоточием язв этого строя. Изничтожающе злобно сравнивает он Гобсека с мокрицей, которая прикидывается мертвой, если кто-нибудь прикоснется к ней. Но и врага надо изображать, вжившись в его мысли, в его жизнь. Когда врагов рисуют дураками или выродками, они теряют свою силу, и возникает вопрос, стоит ли даже считаться с ними. Вот этот процесс вживания в чужую натуру — пусть она низка и отвратительна — принадлежит к крупным реалистическим завоеваниям Бальзака. Писатель стушевывается, его голоса не слышно. Во весь рост встает изображаемая фигура. Написав портрет Гобсека, увиденный глазами постороннего зрителя, Бальзак предоставляет Гобсеку говорить. Оказывается, Гобсек — умница, он много умнее не только графа, графини и ее любовника-кутилы, но даже умнее и адвоката, которого Бальзак изображает лицеприятно мягкими чертами. Оказывается, Гобсек — поэт. «Вы считаете поэтами только тех, кто сочиняет стихи? — спросил он у меня». Дальше идет рассказанная самим Гобсеком великолепная сцена: графиня, просрочившая платеж по векселю, умышленно принимает его, лежа в постели. «Лишь только открыли ставни, как прибежала горничная и сказала мне:

«Войдите, сударь...» По голосу, которым она произнесла эти слова, я догадался, что ее госпожа не может мне заплатить. Но какую красавицу увидел я!.. Она наскоро набросила на свои голые плечи кашемировую шаль, которою она закрылась так плотно, что ее восхитительные формы обрисовывались совершенно. На ней был красивый утренний наряд, белый, как снег. Ее волосы небрежно рассыпались... Постель ее представляла живописный беспорядок. Видно было, что сон ее был беспокойный. Живописец дорого бы заплатил, чтобы увидеть подобную сцену...» «Она возбуждала к себе любовь... Она понравилась мне. Давно сердце мое не билось. Уже поэтому я был вознагражден. Тысячу франков я пожертвовал бы за ощущение, которое мне напоминает дни моей молодости». Тем не менее Гобсек требует уплаты точно в срок, потом идет получать по векселю на ничтожную сумму к белошвейке, которая пленила его опрятностью своей скромной комнаты, голубыми, чистыми, как кристалл, глазами, своею свежестью, трудолюбием и от которой тем не менее он также требует уплаты. «Ну, скажите теперь, — продолжает Гобсек, — думаете ли вы, что мало значит проникать таким образом в глубину человеческого сердца, освоиться с жизнью других, видеть ее во всей наготе?»

По изданию 1830 года весь этот рассказ Гобсека был короток. В издании 1835 года он значительно удлинился — не за счет сцен у красавицы графини и у чистосердечной белошвейки,— сами эти сцены почти не претерпели изменений,— а за счет рассуждений Гобсека.

В воспоминаниях современников Бальзака и в статьях тех немногих французских исследователей, которые уделили внимание рукописям Бальзака, встречаются указания, что обобщающие сентенции, общие рассуждения, довольно обильные в его произведениях, включались им в текст позже всего. Он начинал работу с конкретного, описательного. Над этим он трудился больше всего. Оценки, сопоставления, обобщения возникали лишь при правке последних корректур или, как это имело место, например, в «Гобсеке», в последующих изданиях. Быть может, правы критики, жалующиеся на длинноты этих вставных рассуждений. Но в данном случае монологи Гобсека еще яснее определяют, до какой степени готов автор героизировать его. Гобсек оказывается не только поэтом и живописцем, как в сцене с графиней, но и философом. У него существование более возвышенное, чем у всех парижан, с их иллюзиями, с их тщеславием и чванством. «Одни только сумасшедшие и больные, — говорит Гобсек, — способны находить счастье в том, что каждый вечер мечут карты в надежде выиграть несколько су. Одни только дураки могут убивать свое время на размышления о том, какие будут последствия, если госпожа такая-то ляжет на диван не одна, а с кем-нибудь в компании, преобладает ли у нее кровь над лимфою и темперамент над добродетелью. Одни только простофили могут считать, что приносят пользу своим ближним, разрабатывая политические принципы для руководства событиями, никогда не поддающимися предвидению. Одни только олухи могут находить

удовольствие в разговорах про актеров и в том, что ежедневно совершают, только на большем пространстве, те же прогулки, какие зверь совершает в своей клетке... Не такова ли, в нескольких словах, жизнь ваших парижан?» В чем же заключается счастье? — спрашивает Гобсек и отвечает: в сильных волнениях, снедающих жизнь, или в регулярных занятиях, превращающих ее в английский механизм, или в любопытстве, устремленном на познание тайн природы, либо на известное подражание ее явлениям. «Не это ли, в двух словах, искусство и наука, страсть или спокойствие? Так вот все человеческие страсти, усиленные игрою ваших общественных интересов, проходят, как на параде, передо мною, живущим в спокойствии. Ваше научное любопытство, своего рода борьбу, где человек всегда терпит поражение, я заменяю проникновением во все пружины, движущие человечеством. Одним словом, я владею миром не утомляясь, а мир не имеет никакой власти надо мной».

Так постепенно осложнялся образ ростовщика. В первой стадии работы Бальзак дает обобщенный портрет, ростовщик еще не имеет имени. Прежде всего писатель воссоздает его внешность, выписанную тщательно или, точнее говоря, явственно обозначенную тонкими и резкими штрихами графика. Ростовщика в действии показывают пока только сцены у графини и белошвейки. Весь этот рисунок убедителен, но относится скорее к области изобразительных искусств, чем литературы, хотя осуществлен он не кистью, не свинцовым карандашом, не резцом гравиро-

вальщика. Во второй стадии ростовщик уже назван Гобсеком и включен в действие. Роль его противоречива, при всей жестокости его внешних черт он оказывается скорее суровым благодетелем, чем злодеем. В третьей стадии он поднят до философских высот. Его монологи значительны.

Забегая несколько вперед, нужно сейчас же отметить, что он не только является первым в ряду трех мономанов, трех (характерных для начала тридцатых годов) бальзаковских образов героя, испепеленного единой страстью: Гобсек, Гранде, Горио. Помимо этого, философствующий ростовщик подает руку философствующему вору, который в лице Вотрена изображен Бальзаком еще более героически, чем Гобсек. Чем объясняется эта странная идеализация? Бальзак тяготился плоскими натурами своих современников: беспомощные мечтатели, искусные, но в конце концов однообразные карьеристы, чиновники, рассаженные по клеткам разных учреждений фаты и волокиты, мошенники-банкиры, ученые-пустозвоны, продажные журналисты, наемные клакеры, создающие успех пьесе, дамы, меняющие любовников и постоянно обнаруживающие больше расчетливого практицизма, чем любви, — от этой галереи можно было прийти в отчаяние создателю «Человеческой комедии». Он пытался создавать трогательных героинь, но тепловатое чувство растроганности плохо уживалось с кипучей энергией Бальзака. Он хотел бы идеализировать аристократов и создавал иногда красивые образы благородства, но даже и в этих случаях образы эти своею хо-

лодностью напоминали надгробные плиты; кладбищенские же стенания, безусловно присущие романтической школе, никак не уживались с темпераментом Бальзака, по существу жизнедеятельным, раблезианским. А чаще всего эти аристократы оказывались просто жалкими людьми, самыми жалкими, вечно помышляющими о выгодных партиях, тщетно пытающимися устроить свои вновь и вновь пошатнувшиеся денежные дела. Не найдя героя при всей длительности своих поисков, Бальзак на некоторое время признал сильным человеком, протестующим против существующего строя, ростовщика и вора. Читатель найдет в повести «Отец Горио» страстный и умный монолог Вотрена, блестяще развивающего те же мысли, которые конспективно высказал Гобсек. Забегая еще более вперед, нужно все же напомнить читателю, что в «Отце Горио» показано лишь первое появление Вотрена, что через несколько лет Бальзак его выведет поддельным священником (третья часть «Утраченных иллюзий»), а к концу своей писательской деятельности покажет, как Вотрен, покаявшись, перешел на сторону своих врагов, сделался начальником парижской полиции, «из жертвы каторги превратившись в ее поставщика». Так отмерли и эти последние герои, вызванные к жизни отчаянием писателя.

Возвратимся к Гобсеку и к частному вопросу о том, как, с одной стороны, развитие реалистических тенденций у Бальзака и, с другой стороны, все еще юношеская жажда сильного героя требовали по-новому строить повествование. В третьем варианте «Гобсека»

Бальзак не ограничился философствованиями героя. Он не мог не сознавать, что половинчатою развязкой второго варианта плохо завершается образ героического ростовщика, и, подготовляя новую развязку, он уже в начале повести вводит тему, которая еще больше осложняет образ. По третьему варианту, являющемуся окончательным (если не считать немногих стилистических поправок четвертого варианта и перемены заглавия в нем: вместо добродушного «Папаша Гобсек» — сурово и просто «Гобсек»), оказывается, что Гобсек целых двадцать лет провел в голландских владениях Индии. Он и сейчас говорит о себе: «Никто не владеет пистолетом и шпагой лучше вашего покорного слуги», — частность, которую Бальзак гораздо удачнее использует потом для характеристики Вотрена, едва ли соединимая с основным образом Гобсека: «мокрица, притворяющаяся мертвой, если кто-нибудь прикоснется к ней». Чужеродность этой индийской темы вполне изобличается незначительностью слов, которыми Бальзак, стилистически сильный в описаниях виденного им, говорит о влиянии Индии на Гобсека: «Морщины желтоватого лба Гобсека сохраняли тайны страшных приключений, внезапных потрясений, нежданных удач, невзгод, достойных романиста, безграничных радостей...» Здесь нет ни одного живого слова, ни одной конкретной черточки. В лучшем случае пустое место. Но произведения искусства не терпят пустых мест. Бальзак пытался поднять Гобсека до фаустовских широт, до байроновской эмоцио-

нальности. Гобсек же достигал наивысшей силы, когда его не отрывали от прозаической профессии и от самой обыкновенной парижской улицы.

Можно с уверенностью утверждать, что экзотическая тема, внесшая раздвоенность, расплывчатость в характер Гобсека, вызвана необходимостью подготовить новую развязку. Воспоминания Гобсека об Индии не отразились на течении повести, но без них развязка была бы непонятна. В ней говорится, что Гобсека перед смертью назначили членом комиссии по учету претензий колонистов в только что признанной Францией республике Гаити. Из Парижа он управляет делами и получает самые разнообразные подарки от крупных гаитянских землевладельцев. Такова деловая мотивировка заключительной, фантасмагорической сцены повести. В комнате, смежной с той, где умер Гобсек, оказался целый склад этих подарков: уже сгнившие паштеты, раковины, протухшие рыбы, от зловония которых можно было задохнуться, тюки кофе, золотые ложки, табак, ларцы с гербами, сервизы, вазы, книги, гравюры и многое другое. Можно оспаривать необходимость этой заключительной картины, созданной неукротимою фантазией, но хорошо уже то, что благодаря ей исчезла первоначальная моралистическая концовка. А главное, нравится читателю или нет, эта мешанина самого низменного и самого драгоценного, вонючего и благоуханного, прекрасного и уродливого, — она является неотъемлемо бальзаковской. Он не довольствовался одной, строго развиваемой темой. Ему эстетически были не-

обходимы множественность, контрастность, беспорядок, непоследовательность. В этом его слабость и в этом его сила.

В «Гобсеке» «множественность» достигнута средствами искусственными и заимствованными. Но еще раньше, чем этот романтический гротеск вторгнется в реалистическую, по первоначальной зарисовке, повесть, нарушив ее единство, Бальзак воспользуется этим же принципом романтической множественности как средством реалистического изображения. В «Гобсеке» второго издания эта экзотическая кладовая ростовщика уничтожила цельность повести. В «Шагреневой коже», наоборот, именно благодаря множеству частных тем и смешению контрастных красок, история одинокого мечтателя приобрела широкий социальный смысл.

«Шагреневая кожа» вышла первым изданием в августе 1831 года, но еще в декабре 1830 года журнал «Карикатура» напечатал отрывок из нее, являющийся черновым вариантом сцены в игорном доме, которою начинается повесть. Благодаря этой счастливой случайности исследователь получает возможность проследить работу Бальзака шаг за шагом. Сначала Бальзак задумал свою известнейшую повесть совсем в ином тоне, в ином темпе, и от этого должна была измениться вся ее композиция, ее герой принял бы иной облик. Затем, хотя и опубликовав первый вариант, он резко порвал и с ее тоном и с ее темпом. В последующие годы «Шагреневая кожа» выдержала еще семь изданий при жизни Бальзака, который тщательно и обильно исправлял каждое новое

издание, однако не внося в начальную сцену существенных изменений. А разница между черновиком и текстом первого издания огромна. Внимательное сличение этих двух текстов [1] принесло бы большую пользу начинающему писателю.

«В конце октября 1829 года молодой человек вошел в Пале-Рояль, как раз когда открываются игорные дома согласно закону, охраняющему права страсти, по ее существу подлежащей обложению. Не колеблясь, он поднялся по лестнице притона, на котором значился номер 36. «Не угодно ли вам отдать шляпу?» — крикнул ему сурово и ворчливо мертвенно бледный старичок, присевший где-то в тени за барьером, потом вдруг поднявшийся и выставивший на свет свое лицо весьма неказистого образца».

Так начинается «Шагреневая кожа» в окончательном варианте, резко, несколько угловато, но сразу вводя в действие.

В черновом тексте она начиналась иначе:

«Было *около трех часов пополудни,* когда молодой человек сошел с террасы в сад Пале-Рояль, в Париже. Он *медленно зашагал* под пожелтевшими и жалкими липами северной аллеи, время от времени поднимая голову и взглядом вопрошая окна игорных домов. Но, очевидно, еще не пробил час, в который должны открываться двери этих мрачных вертепов, ибо сквозь стекла виднелись только

[1] Черновой текст полностью опубликован нами в приложении к пятнадцатому тому собрания сочинений Бальзака (Гослитиздат, М. 1935).

служащие, стоящие *неподвижно* и *без всякого дела, все как один* вылепленные по одному и тому же неказистому и мрачному образцу, с лица похожие на *ларв,* выжидавших добычи. Поэтому молодой человек *меланхолически перевел взгляд* на землю.

Неспешной походкой подошел он к водомету, изящные струи которого в то время освещались солнцем, *обошел* его кругом, *не полюбовавшись* красочной игрой света, даже и *не вглядевшись* в то, как тысячью граней вздрагивала вода в бассейне. Горькая и пренебрежительная улыбка обрисовывала легкие складки в углах рта». Следует описание лица молодого человека и его костюма, занимающее полстраницы. Автор продолжает: «Молодой человек оперся на железную решетку, окружающую купы деревьев, и, скрестив руки на груди, *смотрел* на постройки, на водомет и прохожих *печально и покорно.* В этом взгляде, в этой беспомощности заключалось немало *тщетных усилий,* немало обманутых надежд, а в том, как сжал он руки, — полное решительности мужество. Бесстрастность самоубийцы царила на этом лице. Никакие достопримечательности жизни уже не искушали душу, столь неистовую и в то же время столь спокойную.

Молодой человек вдруг вздрогнул. По особой инфернальной привилегии *он услыхал,* что пробил час, что открылись двери и звуками шагов огласились лестницы. Он *взглянул* на окна игорных домов. В залах мелькали головы сновавших туда и сюда людей. Он выпрямился и *не торопясь пошел;* он без ложной стыдливости *вступил* в аллею, *поднялся* по лестницам,

миновал дверь и *очутился* перед зеленым сукном...»

Начало, типичное для начинающего писателя, который старался детально представить себе, как герой «Шагреневой кожи» ходил по саду около еще закрытого игорного дома. Все эти подчеркнутые нами стадии его томительной прогулки: «медленно зашагал — перевел взгляд — неспешной походкой подошел — обошел — смотрел — услыхал — взглянул — не торопясь пошел — вступил — поднялся — миновал — очутился» в точности соответствуют тому, как все это должно было происходить в действительности. Но «задача искусства,—сказал сам же Бальзак в своем замечательном рассказе «Неведомый шедевр», — не в том, чтобы копировать природу, а в том, чтобы ее выражать». Именно выразительности и лишен черновой вариант. Тем более лишен, что уже по самому первоначальному замыслу герой повести задуман вовсе не прирожденным меланхоликом, а натурою сложной, в которой беспомощность сочетается с «полным решительности мужеством». Композиция этой вступительной сцены противоречит задуманному характеру. В самом деле, если бы продолжать повесть так же протокольно, какой нескончаемой и медлительной должна была бы она стать! Кто-нибудь возразит: а разве в дальнейшем не мог Бальзак исправить все дело развернутой характеристикой своего героя? Конечно, нет. Художественное произведение, требующее от читателя нескольких часов, охватывает долгие годы жизни, а иногда и всю жизнь героя. Здесь каждый образ, каждое

движение, каждое слово на счету. Одною этой прогулкой под жалкими липами Рафаэль де Валантен уже определился для читателя. А затем напрасно было бы думать, что герой романа живет в книге только на участках, специально отведенных ему писателем, только на тех страницах, где он характеризуется, где он говорит и действует. Нет, любое описание в книге, как будто бы не связанное с героем, любое рассуждение, как бы вставленное автором, не в меньшей степени характеризуют окружающую героя атмосферу, следовательно, и его самого. Темп начальных страниц уже звучит темою героя, хотя бы он и не появлялся на них. Закон композиционного единства музыкального произведения принимается как нечто само собой разумеющееся. Но этим же законом определяется удача и литературного произведения. Что стало бы с «Шагреневой кожей», если бы начальная тональность и начальный темп определили ее дальнейшее течение? Получилась бы долгая, томительная, монотонная элегия о несчастном юноше, у которого нет никаких характерных свойств.

Пусть читатель обратит внимание, как много слов, отрицательных по форме или по содержанию, имеется в черновом варианте: еще не пробил час — неподвижно — без всякого дела — неспешной — не полюбовавшись — не вглядевшись — беспомощность — тщетные усилия — обманутые надежды — бесстрастность — не искушали — не торопясь — без ложной стыдливости — миновал. Искусство живет утвердительным указанием качества (которое,

конечно, может быть отрицательным с нравственной точки зрения), а не отрицанием качества. И вот как раз утвердительная характеристика отсутствует в черновом варианте. А окружающие предметы, описанные довольно подробно, говорят о том же — о медлительности, элегичности, нерешительности, пассивности: пожелтевшие липы, неподвижно стоящие служащие, которые к тому же сравниваются с ларвами, то есть с душами убитых преступников, бродящими по земле и тревожащими живых людей; и, наконец, изящные струи водомета и вода, вздрагивающая в бассейне тысячью граней. Декорация, достойная символических пьес Метерлинка, порожденных испугом, тоской, безвыходностью человека, осознавшего бесплодность буржуазной культуры и лишенного силы, чтобы признать необходимость другой культуры. Метерлинк умышленно создал бы подобную декорацию и с точки зрения своего искусства был бы прав. Иное дело Бальзак, ни в чем не сходный с Метерлинком. У него стилизованно-безвольное описание, по форме субъективное, — просто ошибка начинающего писателя. Эта ошибка типична и вызвана всего лишь добросовестным желанием протокольности. Совсем не типично другое: как быстро Бальзак из начинающего писателя превратился в писателя зрелого. Ведь черновой набросок начальной сцены напечатан в декабре 1830 года, а *вся книга* вышла в свет уже в августе 1831 года. Между черновым и беловым текстами начальной сцены прошло время гораздо менее продолжительное.

Здесь, впрочем, необходима оговорка. За-

чем Бальзак напечатал этот небольшой отрывок и что он собой представляет, положительно неизвестно. Он заканчивается тем, что де Валантен (здесь он еще не имеет ни имени, ни фамилии) останавливается на Королевском мосту и «взглядом пронизывает Сену до самого дна». Всего в напечатанном отрывке 85 строк. Соответствующая по сюжету часть первой главы, заканчивающаяся словами: «дойдя до середины моста, он мрачно посмотрел на воду», в книге занимает 305 строк. Помимо изменения общего тона и темпа, текст в книге отличается множеством эпизодических тем, образов и риторических отступлений, на которые и намека нет в черновом отрывке. Но бросается в глаза, что этот отрывок состоит из коротких абзацев, в большинстве случаев заканчивающихся многоточием. Возможно, что Бальзак напечатал в журнале совершенно не отделанный набросок, служивший конспектом для него самого и понятный только ему. В журнале «Карикатура» Бальзак работал постоянным сотрудником, журнал выходил еженедельно, материала не всегда хватало, и, может быть, Бальзак был принужден напечатать текст, совсем не предназначавшийся для печати, попросту недописанный. Известна манера Бальзака оставлять в рукописи пробелы, которые он заполнял при правке корректур. Возможно, что многоточиями обозначаются вставки, уже определившиеся в уме автора, которые некогда было ему дописать при обычной спешке в редакции, когда составляется очередной номер еженедельника. Кстати сказать, эту суетню в редакции Бальзак

колоритно описал во второй части «Утраченных иллюзий».

При всех этих оговорках композиционное различие текста чернового и текста белового все же очень значительно. По беловому тексту де Валантен сразу входит в Пале-Рояль, на галереях которого помещались общедоступные игорные дома. Характерна точность датировки действия: вместо явно недостаточных «около трех часов дня» стоит «в конце октября 1829 года». Указано, что де Валантен играл именно в том притоне, который находился в торговом помещении № 36. Затем вмешивается швейцар, затем идет рассуждение о необходимости оставлять шляпы в гардеробе, попытка проникнуть в жизнь этого швейцара, воплотившего в себе *Игру,* затем идут две картины (игорный дом вечером и игорный дом днем), замечательное по своей прозаичности описание этого убогого притона, рассуждение о неизбывных противоречиях человеческого существа, портреты посетителей притона. Только после этого автор показывает своего героя. Огромная разница по сравнению с черновиком. Там де Валантен описан субъективной манерой, изнутри, с точки зрения автора. Здесь он дан в действии, таким, каким его увидали игроки. Затем сцена проигрыша, едва и вяло намеченная в черновике, развивается здесь в подлинно драматический поединок. Дано будничное злословие игроков после того, как Валантен проиграл свой последний луидор. И, наконец, настойчивая решимость Валантена покончить самоубийством, дополняемая цитатой из газеты и примерами великих людей, которые за

минуту до самоубийства вспоминали об удовлетворении самых низменных своих потребностей. Крайне характерное для Бальзака скопление самого разнородного материала: лиризма, страстных рассуждений, убогой повседневности. Бальзак задумывал «Шагреневую кожу» поэтически, сентиментально. Он разом и счастливо оборвал потом эту попытку, и вся сцена приобрела несравненный лиризм именно оттого, что в нее контрастом вторглись пошлые, плоские, обыденные образы. Даже и те из них, которые существовали уже в черновом наброске, конкретизировались не сразу. Напряженность работы Бальзака становится очевидной, если мы сравним два варианта тех кусков текста, которые тематически совпадают.

Вариант *черновой*

Посетителей было немного. Несколько стариков, еще только седеющих или совсем седых, уселось вокруг стола, но еще порядочное количество стульев осталось свободными... Один или два иностранца с лицами, пылающими отчаянием и жадностью, выделялись среди этих стариков, вкусивших бедствия игры и похожих на бывалых каторжников, которых не испугаешь галерами.

Вариант *беловой*

Когда молодой человек вошел в залу, там находилось уже несколько игроков. *Три плешивых старика* небрежно расселись вокруг зеленого поля: их лица, похожие на маски, бесстрастные, как у дипломатов, обнаруживали душу пресыщенную и сердце, давно уже разучившееся трепетать, *даже в том случае*, если они ставят на карту неприкосновенные имения жены. *Молодой итальянец,* с черными волосами, с оливковым цветом лица, спокойно облокотился на край

Вариант *черновой*

Горькая и пренебрежительная улыбка обрисовывала легкие складки в углах рта. Благодаря крайней его молодости тем более тягостным казалось явно запечатлевшееся в его чертах выражение холодной иронии, до странности противоречившее его лицу, оживленному яркими красками, сияющему жизнью, сверкающему белизной, — лицу двадцатипятилетнего юноши. Эта голова покоряла всех. Этот бледный лоб нес на себе след утаенной гениальности. Формы тела были хрупки и утонченны, волосы — белокуры и редки. Необычайным блеском сверкали глаза, хотя они и подернулись дремотой от болезни или от горя... При первом же взгляде поэты подумали бы о продолжительных занятиях, о ночах, проведенных при свете рабочей лампы, врачи стали бы подозревать о какой-то сердечной или

Вариант *беловой*

стола и, казалось, прислушивался к тем тайным предчувствиям, которые роковым образом кричат игроку: «да — нет!» От этой головы южанина веяло золотом и огнем.

При первом же взгляде *игроки прочли* на лице новичка какую-то страшную тайну: его юные черты были запечатлены туманной прелестью; его взгляд свидетельствовал о тщетных усилиях, о тысяче обманутых надежд! Мрачная бесстрастность самоубийцы придавала его челу матовую и болезненную бледность, горькая улыбка обрисовывала легкие складки в углах рта, лицо выражало покорность, на которую было больно смотреть.

Какая-то утаенная гениальность сверкала в глубине этих глаз, затуманенных, быть может, усталостью от наслаждений. Или разгул отметил своим нечистым клеймом это благородное лицо, прежде чистое и сияющее, а теперь уже помятое? Врачи, без сомнения, приписали бы пороку сердца или грудной болезни лихорадочный румянец щек и желтые круги, которыми были

Вариант *черновой*	Вариант *беловой*
грудной болезни, заметив румянец щек, желтые круги под глазами и частое дыхание; люди наблюдательные восхитились бы им, *люди безразличные наступили бы ему на ногу*...	окаймлены веки, тогда как поэты пожелали бы угадать в этих знаках произведенные наукой опустошения, следы бессонных ночей при свете рабочей лампы. (13 строками ниже) Если *банкомет* и даже *лакеи вздрогнули,* так это оттого, что очарование невинности еще цвело в его хрупких и тонких чертах, в волосах белокурых и редких, вьющихся от природы. Судя по чертам лица, ему было всего двадцать пять лет, и порочность его казалась случайностью.
Незнакомец одет был *ни плохо, ни хорошо*; судя по платью, судьба не очень его баловала, но чтобы открыть тайну этой глубокой нищеты, необходим был прозорливый физиолог, — только он догадался бы, почему так тщательно застегнут фрак...	На молодом человеке был *отличный фрак,* но связь между жилетом и галстуком поддерживалась слишком заботливо: *едва ли* под ними *имелось белье.* Его руки, изящные, как у женщины, не отличались чистотой; уже два дня как он ходил без перчаток!

Меняя, притом существенно, структуру образа, Бальзак преследовал несколько целей. Прежде всего он шел к конкретизации, к определенности, которыми и живет искусство. Вместо «несколько стариков, еще только седеющих

или совсем седых, уселось вокруг стола» он решительно ставит: «Три плешивых старика небрежно расселись вокруг зеленого поля». «Один или два иностранца, с лицами, пылающими отчаянием и жадностью», — эти крайне неопределенные иностранцы заменены молодым итальянцем, облик которого вполне обрисован в немногих, точных словах; как раз этот итальянец и выиграет последний луидор Валантена. Вместо «Незнакомец одет был ни плохо, ни хорошо» — «На молодом человеке был отличный фрак» (с оговоркой об отсутствии белья) — уклончивое определение заменено категорическим.

Во-вторых, результатом работы явилась резкость. Уже на пятой строке в сознание Валантена вторгся воплотивший в себя Игру мертвенно бледный старичок неказистого вида. На смену единообразной и гладкой «поэтической» элегии является реалистическая угловатость. А когда Валантен, проигравшись, выходит из игорного дома, ему сейчас же попадаются на глаза и старуха в лохмотьях, и безработный трубочист-мальчишка, и закутавшийся в кусок дырявой материи старик нищий. Разве способен был увидать их тот сосредоточенный на одном себе, меланхолический юноша, которого рисует черновик? Разве обыватели, игроки, обратили бы внимание на эти неприглядные, социально выразительные фигуры? Формально говоря, первая сцена как будто рассказывает только о Валантене, но в самом начале судьба его так сплелась с образами неказистого Парижа, что читатель уже не в силах разделить их.

Представители классической прозы, о которых Бальзак отзывался сочувственно в своих критических статьях[1], отличались от него тем, что брали человека изолированно, в узком кругу переживаний. Романтики очень любили контрасты, но целью их было дать живописный эффект, поразить воображение необычайностью контрастов. Самого себя Бальзак причислял в критических статьях к средней школе, скромно именовал себя эклектиком, синтезирующим романтизм с классицизмом. Это, конечно, неверно. Бальзак не эпигонствовал, а создавал новую школу. Работа над черновиком «Шагреневой кожи», которую иногда считают чисто романтическим произведением, показывает, насколько уже в этот период у него перевешивали реалистические тенденции.

В-третьих, по сравнению с черновиком чистовой вариант более риторичен, и это как будто противоречит реалистическим тенденциям. В черновике отсутствовали авторские отступления, встречающиеся чуть ли не во всех повестях и даже в коротких рассказах Бальзака. Так и в «Шагреневой коже», пока Валантен поднимается по лестнице, читатель слушает рассуждение о том, зачем при входе в игорный дом у посетителя отнимают шляпу; когда Валантен подходит к залу, действие вновь замедляется тирадой о противоположностях в человеческой душе, о том, что «на земле нет ничего совершенного, кроме несчастья»; когда Валантен идет от Пале-Рояля к Сене, вновь действие

---

[1] См., например, его «Этюд о Бейле».

замедлено риторическим отступлением: «Беспощадны должны быть ураганы, что заставляют просить успокоения души у пистолетного дула. Сколько молодых талантов, загнанных в мансарду, чахнет и гибнет из-за отсутствия друга, женщины-утешительницы, среди миллиона живых существ, перед лицом толпы, скучающей, усталой от золота! При этой мысли самоубийство принимает гигантские размеры. Один бог знает, сколько замыслов, сколько брошенных поэм, сколько отчаяния, заглушенных криков, бесплодных попыток...» и т. д.

Предвзятые любители ясной, уравновешенной прозы часто порицают ходульность и неуместность бальзаковских отступлений. В ответ хулителям можно было бы указать на дух эпохи, на влияние Шатобриана. Бальзаковские тирады, конечно, сродни лирическим отступлениям в повестях Шатобриана «Рене» и «Атала». Этого мало. Шатобрианом зачитывался и Пушкин, но какая умеренность и легкость присущи Пушкину, когда он обобщает, рассуждает или отклоняется от основной нити повествования! Бальзаку никогда не удавалось достигнуть пушкинской соразмерности, пушкинской ясности. Это два различных вида реализма. И особенность бальзаковского реализма — прежде всего в взволнованном тоне повествования, в накоплении множества тем. Если вынуть из контекста бальзаковские тирады, они, конечно, станут невыносимо ходульными. А вместе с окружающим их текстом они сливаются и образуют подвижное целое.

Черновик был проще, зато чередование бесцветных обозначений приводит почти к непо-

движности, к безучастности. Риторические восклицания и риторические отклонения связали все вместе. Образовался поток, несущий с собой разнородный материал, и все же — единый поток. Один читатель, которому указали на искусственность бальзаковской риторики, отрицал ее существование, а когда привели ему примеры, он ужаснулся: «В самом деле, как мог я не заметить ее?» Однако первое впечатление его было более верным. Обычно мы не замечаем ложности этих отступлений, естественных в такой же степени, как взволнованному человеку естественно прибегать к преувеличенным риторическим фигурам или перемежать речь неожиданными обобщениями. Бальзак всегда рассказывает, взволнованный судьбой своего героя. Пусть то будет банкротство парижского торговца или высокое стремление ученого найти химический первоэлемент, или хитрые козни провинциального скряги, стремящегося преумножить свои богатства, — Бальзак отождествляет себя и с тем, и с другим, и с третьим. Он обуздывает свою взволнованность скрупулезно подробными описаниями, но она прорывается вновь. Отсюда происходит смешение разнородных композиционных элементов. Отсюда же — единство произведения, владеющего читателем вопреки разноформенности, угловатости, ходульности, сентиментальности, деловой конкретности, живописности или риторичности отдельных его кусков. Совершенно неправильно поступают те, кто из повестей Бальзака вырезают афоризмы, тирады или отдельные мысли, сшивают их вместе и выдают за систематическую сводку мыслей

и принципов Бальзака. Риторические отступления у него чаще всего бывают репликами одного из неназванных действующих лиц.

Наиболее прославленные произведения Бальзака, относящиеся к его зрелому периоду, «Евгения Гранде», «Отец Горио», представляют собой заключительный этап той же борьбы за реалистическую композицию, которая развернулась при создании «Гобсека», и борьбы за реалистический образ, которая очень убедительно обнаруживается, когда следишь за работой Бальзака над «Шагреневой кожей». В число типичных для Бальзака и бесспорно удавшихся произведений надо включить и повесть «Поиски абсолюта», которая стала известна русскому читателю позже других. В ней рассказывается о фламандце Клаэсе, ученом, своего рода алхимике, который пожертвовал всем своим богатством, домашним уютом и нежной привязанностью к семье ради того, чтобы открыть химический первоэлемент. Гобсека, Гранде, Клаэса и Горио роднит между собой сила единой страсти, у каждого из них своя особая страсть, но каждый из них одержим ею целиком и ради нее жертвует всем. Об этом хорошо сказал французский критик Ипполит Тэн в своей статье, посвященной Бальзаку и во многом не устаревшей до сих пор:

«Подобно Шекспиру он изображал мономанов всякого рода: мономанов беспутства и скупости, честолюбия и научного познания, искусства, отцовской любви и любви к женщине. Перед нами открывается не жизнь обыкновен-

ная, подчиненная нравственным законам, но жизнь воображаемая и идеальная. Персонажи Шекспира и Бальзака — зрелище, а не нравственный образец; величие всегда прекрасно, даже в горе и преступлении. Никто не предлагает вам идти по их стопам и одобрять их; вам требуется только смотреть и восхищаться. В открытом поле я предпочту встретиться с бараном, а не со львом; но за решеткой я предпочитаю видеть льва, а не барана. Искусство — это как раз и есть своего рода решетка, оно освобождает от испуга, но полностью сохраняет интерес. Отныне, без страдания и без опасности, мы можем созерцать гордые страсти, раздирающие страсти, гигантские схватки, все смятение и все усилия человеческой натуры, которая поднимается сама над собою благодаря этим беспощадным поединкам и необузданным желаниям. И когда так созерцаешь силу, она волнует и увлекает. Она поднимает нас над нашим обычным уровнем, мы преодолеваем повседневность, в которой влачим свое существование из-за незначительности наших способностей и робости наших инстинктов. Душа наша растет от зрелища и от меткого ответного удара; точно мы стоим перед «борцами» [1] Микеланджело, перед

[1] Под «борцами» Тэн подразумевает те статуи, в которых новейшее искусствоведение находит иную тему: теперь они именуются «скованные рабы». Эти фигуры, частью незаконченные, Микеланджело предназначал для гробницы папы Юлия II. Две из них — в Луврском музее (Париж), четыре — во Флоренции. Вновь открытая тематика этих превосходных работ Микеланджело только усиливает выразительность сравнения, приводимого Тэном.

грозными статуями, чьи вздувшиеся мощные мускулы грозят раздавить толпу взирающих на них пигмеев».

Мысль Тэна о том, что Бальзак изображал мономанов, людей одной лишь страсти, имела большой успех. Еще и теперь многие указывают на мономанию как основную особенность всех героев Бальзака. При таком расширенном толковании мысль Тэна безусловно неверна. В бальзаковских произведениях третьей манеры, то есть примерно после 1837 года, мономаны почти отсутствуют. А для второй манеры такая характеристика вполне уместна. Конечно, и скряга Гранде и химик-энтузиаст Клаэс — мономаны. При всем различии идейных и нравственных побуждений у героев этих двух повестей посвященные им произведения композиционно однородны. С дома Гранде в городе Сомюре и с дома Клаэса в городе Дуэ начинаются обе повести. Эту часть даже нельзя было бы назвать описательной. Бальзак пристально, как строитель, восстанавливает каждую деталь постройки, внешнего и внутреннего вида того и другого дома. «Тусклый, холодный дом», «дверь из цельного дуба, темная, ссохшаяся, растрескавшаяся со всех концов», посредине калитки — квадратная решетка «с прутьями, частыми и порыжевшими от ржавчины», «источенная червями» лестница дома, дощатый пол комнат, старые медные часы, «затертые до дыр изображения на обивке кресел, соломенный стул, ножки которого поставлены на подпорки, чтобы можно было видеть в окно прохожих»,— в этих и многих других предметах обстановки, купленной стариком Гранде вместе с домом и разрушаю-

щейся на глазах читателя, уже дан портрет героя, скупца. Столь же тщательно восстановлен Бальзаком внешний вид дома Клаэсов, сложно орнаментованного в духе старинной архитектуры, дома старого, но без каких бы то ни было следов упадка; комнаты, убранные драгоценными деревянными панно, эбеновая резьба, золоченые консоли, пышные камковые занавески на белой шелковой подкладке, паркетный пол, тюльпаны в саду и т. д.,—во всем вековая опрятность, несокрушимость старинного быта.

Таково вступление в «Поисках абсолюта», тем более солидно обоснованное, чем более сокрушительной потом окажется страсть изобретателя, которая смерчем пронесется по несокрушимым старинным устоям прочности, опрятности, достатка. Прежде чем заговорят люди, о них рассказывают вещи. Таков один из принципов бальзаковской реалистической композиции. Однако огромная тщательность работы писателя над подбором каждого предмета утвари, каждой архитектурной детали преследовала и другую цель. Без столь вещественного, осязательного описания все дальнейшее повествование о разрушительной страсти мономана стало бы пустой фантасмагорией. Нечего было бы разрушать, если бы Бальзак не дал вначале живописного, в духе фламандской живописи, материального описания вещей. Изъятые из той и другой повести, оба эти описания отдавали бы музейностью. Они иначе воспринимаются, когда становятся элементом композиции. Тема мономана по принципу контраста требует этой вещественности. Противоборством двух противопо-

ложных начал создается композиционное равновесие. Обе повести в высшей степени сжаты. Каждая деталь отобрана, и каждая реплика на счету. В этот период Бальзак достиг наибольшей простоты, какая только была возможна при кипучести его творчества.

Чрезвычайно проста группировка действующих лиц, одна и та же и в «Евгении Гранде» и в «Поисках абсолюта»: отец, тиранически объятый страстью, мать, умирающая от его эгоистической пренебрежительности, страдающие дети, верный слуга, готовый сносить чудачества хозяина, и наконец несколько обывателей в глубине сцены. Фон в той и в другой повести — провинция. В бальзаковскую эпоху было большой смелостью взять провинциальную тематику, которая даже и теперь не пользуется большими симпатиями в существенно парижской, централизованной французской литературе. Как характерен, например, для семидесятых — восьмидесятых годов заносчивый централизм злой книги Альфонса Доде «Тартарен из Тараскона»! Сейчас во Франции немало областных писателей, о них иногда пишут, иногда их даже хвалят, снисходительно именуя их «регионалисты». Тем острее было положение писателя, отважившегося дать сцены провинциальной жизни в ту эпоху. Бальзак это отлично сознавал. Он жалуется в предисловии к первому изданию «Евгении Гранде» на «надменную парижскую литературу, которая дорожит каждым часом, употребляя его в ущерб искусству, на ненависть и наслаждение», он жалуется на «критику, руководимую евнухами, которая запрещает изобретать новую форму, новый жанр»,

он защищает право писателя изображать натуру, которую «еще ни один поэт не отваживался описывать», натуру «на первый взгляд мало красочную, но для своих деталей и оттенков требующую искусной кисти», «по видимости, бессодержательную натуру, которая под единообразной внешностью таит для внимательного взора богатство и полноту».

Выступив новатором, отважившимся снизойти к «истории заурядной и лишенной прикрас», Бальзак добился победы. Провинция оказывается одним из героев обеих повестей. Так же ярки фигуры обоих слуг: Нанеты-громадины в «Евгении Гранде» и Лемюлькинье в «Поисках абсолюта». Индивидуализированы и локальны городские обыватели. Единственная тема, для которой у Бальзака не нашлось ничего, кроме общих слов,— это любовь молодежи. Любовь Евгении Гранде кончается печально, любовь Маргариты Клаэс — счастливо, богатым браком. Это безразлично. Как никого не радует удача второй, так же мало огорчает и любовное несчастье первой, хотя бы потому, что, по сравнению с Клаэсом, со стариком Гранде, безличны и прощелыга Шарль, жених Евгении, и особенно де Солис, приторно добродетельный жених Маргариты. Трогательная «святая» любовь — вот область, которая никогда не удавалась Бальзаку. Он вводит любовную тему при помощи патетической интродукции: «В чистой и однообразной жизни девушек наступает восхитительный час, когда солнце заливает лучами их душу, когда цветок для них выражает мысли, когда биения сердца сообщают мозгу горячую плодотворность и растопляют мысли в

смутное желание...» и т. д. «Конечно, ни тот, ни другой даже и в мыслях не дошли до того «да», с которого начинается страсть, но оба они почувствовали ту глубокую, волнующую сердце смущенность, в которой юность не признается даже сама себе. Если мы непреодолимо любим места, где в детстве нас посвятили в красоты гармонии, если мы с восхищением вспоминаем о музыканте и даже об инструменте, то как запретить душе полюбить существо, которое впервые открыло нам музыку жизни?» и т. д.

Откуда цитируются эти два лирических отступления? Первое — из «Евгении Гранде», второе — из «Поисков абсолюта», из двух повестей, которые, при всей однородности их композиции, различны и по теме, и по социальной среде, и даже по географическому месту действия. Драма Гранде приурочена к центральной Франции, к серой культуре провинциального миллионера, в прошлом — бочара, и тема повести — скупость. Наоборот, Клаэсы — аристократы, носители старинной чести и старинной культуры, они живут во Фландрии, тема повести — беззаветная преданность науке. Бальзак чрезвычайно чуток к передаче и социальных и местных оттенков. Но как только дело доходит до любви добродетельной, «высокой», тут все стирается. Подобные отступления можно вложить в любую повесть Бальзака, и повсюду они будут равно уместны и равно неуместны. По правде, никто из французских писателей не писал так плохо о любви, как Бальзак. Беда не велика. Во Франции и без него было достаточно писателей, которые слишком хорошо умели писать о любви — и в высоком и в низком стиле.

От любовных тирад Бальзака всегда остается такое впечатление, что он писал их без всяких помарок, без всякой работы или писал их загодя, про запас, и пользовался этим запасом всякий раз, когда это требовалось по условно принятой сюжетной схеме. И, как это ни странным может показаться кому-нибудь из читателей, явная неудача Бальзака с любовными сценами свидетельствует о его писательской силе. Ведь тогдашний читатель не мыслил романа без любви, и если Бальзак, несмотря на вызывающе небрежную трактовку этой темы, обязательной для успеха, заставил себя слушать, если самой прозаической тематикой он добился успеха (далеко не соответствующего подлинному своему значению и все же большого успеха), то победа Бальзака бесспорна. В смелой реформе романа он новатор. Новаторство его красноречиво обнаруживается при изучении процесса работы Бальзака над текстом «Евгении Гранде».

Рукописи и гранки этой повести не описаны, даже не известно, сохранились ли они. Это не мешает восстановить работу Бальзака хотя бы во второй ее стадии. Часть повести печаталась в журнале, затем она вышла тремя изданиями — в 1834, 1839 и 1843 годах. Каждый раз он тщательно просматривал и исправлял текст. Ограничимся хотя бы двумя примерами поправок, ярко свидетельствующих о том, как Бальзак упорно добивался большей выразительности образа. Так, когда Гранде собирается сообщить своему племяннику Шарлю, избалованному молодому человеку, привыкшему к сладкой еде, о внезапной смерти его отца, то сначала, в двух первых изданиях, Бальзак поставил нейтраль-

ную фразу: «сообщить тебе печальную новость», а в третьем издании заменил ее фразой язвительной и добавляющей еще черточку к многосторонне уже обрисованному в повести характеру старика Гранде: «*Не сахарные* новости услышишь ты». И когда вскоре после этой сцены Гранде узнает, что Шарль огорчен не столько банкротством отца, из-за которого тот и застрелился, а смертью отца, то Гранде, по первым двум изданиям, ограничивается общими словами: «Надо дать вылиться первому ливню», а по третьему изданию он добавляет в присущем ему, только ему, духе: «Молодчик этот никуда не годится: он больше занят мертвецами, чем деньгами».

Можно находить, что принцип типизации Бальзак довел до крайности, и, конечно, реализм слишком обогатился после Бальзака, чтобы теперь довольствоваться мономанами, но и теперь сохраняет свою силу его упорная работа над тем, чтобы каждое указание, каждая реплика повышали выразительность образа. В «Евгении Гранде» поправок сравнительно мало, только одна сюжетная частность далеко не сразу далась Бальзаку. Впрочем, для данной повести это вовсе не частность, раз центральная тема здесь одна: накопление капитала, растлевающая власть капитала, денежные спекуляции, приобретение недвижимого имущества,— словом, деньги и деньги. Обычно читатель не вдумывается в деловой смысл денежных операций, изображаемых в романе. Читая и эту повесть, вернее всего он будет потрясен чувствами, вложенными в ту сцену, где Гранде проклинает дочь, по-своему распорядившуюся при-

надлежащими ей золотыми, или сцену, когда старик за минуту до смерти готов выхватить *позолоченное* распятие из рук священника. Или еще читатель будет поражен афоризмом, неожиданным в устах писателя, нередко славословившего католицизм: «Христианство должно быть религией скупцов». Бальзака же беспокоила больше всего та психологическая выразительность цифр, о которой едва ли подозревал какой бы то ни было читатель и которая обнаруживается лишь при сличении текста всех прижизненных изданий этой повести. Оказывается, цифры менялись в каждом новом издании, притом менялись обдуманно и целесообразно. Правда, был и внешний повод для таких изменений: и друзья и критики упрекали Бальзака за преувеличенное исчисление богатств Гранде. В издании 1834 года к моменту смерти Гранде его состояние доходило до 20 миллионов. Мог ли недавний бочар скопить за девять лет (время действия повести) целых 14 миллионов? В издании 1839 года Бальзак снизил состояние своего героя до 11 миллионов, в издании 1843 года вновь повысил до 17 миллионов. Этим можно бы и ограничиться. Нет, Бальзак пересматривает и меняет каждую статью дохода, пересчитывает не только десятины земли, но и бочки вина, и вязанки сена, свезенные с лугов, и стволы тополей, посаженных стариком. Такие подсчеты уже выразительны. Для спекуляций банкира, о которых Бальзак также не раз писал, можно ограничиться общими цифрами, а провинциального спекулянта, отъявленного скупца, заботит самая малая доходная статья.

В числе этих поправок одна приобретает особую выразительность, о которой Бальзак в окончательном тексте не дает читателю даже и догадаться. Гранде производит подсчеты, сколько ему в два года принесет биржевая спекуляция с рентой; через сорок страниц сообщается, сколько она ему принесла в действительности. Та и другая цифра изменялась Бальзаком в каждом новом издании. Первая постепенно была снижена с четырех до двух и затем до полутора миллионов. Вторая претерпела иные изменения: 4 миллиона 300 тысяч,— 2 миллиона,— 2 миллиона 400 тысяч. Другими словами, в первых двух изданиях Бальзак уравнял или почти уравнял прибыль ожидаемую и прибыль действительно полученную. В третьем издании разница между ними в 900 тысяч. Отношение между цифрами Бальзак изменил не зря. В двух первых изданиях — просто сухие цифры, не имеющие никакого психологического значения. А легко представить себе радость старика Гранде, когда прибыль почти вдвое превысила его ожидания! Он — опытный спекулянт, но осторожный. Конечно, как бы страхуя себя от разочарования, он на всякий случай преуменьшенно исчислял ожидаемую им прибыль. Такой, очевидно, смысл вкладывал Бальзак в окончательный вариант.

Цифры как средство художественного изображения — поистине — новаторство в литературе. Замечательно и то, как скромно, без рассуждений приводятся они Бальзаком. Вообще вся повесть (за исключением любовных тирад) написана точным, сдержанным, выношенным языком. Она требует медленного чтения.

В одной из своих критических статей («Ревю паризьен», 1840, № 3) Бальзак нападал на Альфреда де Мюссе за субъективную манеру повествования, сказывающуюся в том, что в рассказе Мюссе употребляет такие выражения: «наш герой» или «читатель, переверните страницу, и наши героини появятся на сцене». «Непростительной ошибкой» Бальзак считает этот прием, «достойный только Поль де Кока или Пиго-Лебрена». Сам по себе этот, конечно, фальшивый прием, встречающийся и у авторов менее субъективных, чем Мюссе,— не более чем частность, на которую нужно указать только потому, что она дала повод Бальзаку высказать свой общий принцип: «Как только автор начинает показывать самого себя в своем произведении и сообщать о самом себе, тогда пропадает всякая иллюзия». Объективизм — принцип творчества Бальзака и прием сообщения им материала. Созданные Бальзаком люди ходят, действуют и говорят без вмешательства автора. Читатель не может победить иллюзию, что ему рассказывают о действительно существовавших людях.

На крепко обоснованной вещественными описаниями повести о герое, вся психика которого подчинена единой страсти, Бальзак не остановился. В середине тридцатых годов он добивается реализма более человечного, более гибкого, окончательно разрывая с фантастикой. Прощание с ней осуществилось в рассказе «Прощенный Мельмот» (июнь 1835 г.), написанном на сюжет, уже разработанный англий-

ским фантастом Метюреном. Это отголосок старой легенды о вечно странствующем, не подвластном смерти и жаждущем ее всемогущем человеке. Казалось бы, нет лучше сюжета для патетического повествования о мономане. Бальзак превращает эту, исполненную всяческих ужасов, легенду в бытовой фарс. Рассказ начинается обобщенным портретом кассира, зарисовкой, которая вполне была бы пригодна для создававшейся молодым Бальзаком серии парижских портретов и зарисовок. Что общего между легендарным странником Мельмотом и сорокалетним лысым кассиром банкирского дома Нусингена? Оказывается, всеведущий Мельмот знает о сделанной кассиром Кастанье растрате и уступает ему свое всемогущество за право умереть. Быстро утомившись своим всеведением, Кастанье «за долю в раю» уступает всемогущество биржевику Клапарону, который еще скорее, в тот же день за более скромную плату в семьсот тысяч франков перепродал всеведение нотариусу, тот — подрядчику, подрядчик — плотнику. Дальнейшие сделки на всеведение грозили остановиться ввиду отсутствия веры. Но все же младший писец нотариальной конторы за десять тысяч продает свою душу дьяволу и становится всемогущим. На десять тысяч он накупает подарков своей возлюбленной, проводит у нее двенадцать суток безвыходно и умирает от истощения, а также от ртутных снадобий, прописанных ему медиком, «весьма популярным на окраинах Парижа». Так затерялась огромная власть вечного странника.

В 1836 году Бальзак печатает два расска-

за, свидетельствующих о приближении его к простому реализму, к безыскуственной композиции и обыкновенному герою,— «Обедня безбожника» и «Фачино Кане». Сюжет первого совсем несложен. Молодой врач однажды увидал, что его учитель, знаменитый хирург Деплен, последовательный и убежденный безбожник, вошел в церковь. Врач изумлен, и так как у него дружеские отношения с его учителем, то при удобном случае он заговаривает с Depленом об обедне. «Обедня — это фарс, который стоил человечеству больше крови, чем все битвы Наполеона»,— отзывается Деплен. Но на следующий год, в тот же день, его ученик, врач, вновь видит, как тот входит в ту же церковь. И только через несколько лет врачу удается добиться признания от знаменитого хирурга, который жил в молодости на чердаке — «вон там, где у окна над горшком с цветами качается веревка с бельем», и перенес самую жестокую нужду; но даже с этой квартиры пришлось ему съезжать, нечем было платить; как раз в тот же день домохозяин выселил соседа Деплена — водоноса, который, не имея средств, чтобы купить лошадь, на себе таскал воду жильцам. Деплен и водонос поселились вместе. Водонос зарабатывал своим каторжным трудом и помогал Деплену выйти в люди, он дал денег, чтобы заплатить за экзамены, ссужал деньгами на покупку книг. Позже уже добившийся известности Деплен посвятил ему свою диссертацию, подарил ему бочку и лошадь. Водонос умер раньше знаменитого хирурга, завещав ему ежегодно справлять заупокойную обедню.

Вот и вся разгадка таинственной истории.

Еще совсем незадолго перед созданием «Обедни безбожника» Бальзак закончил таинственную «Историю тринадцати». Какой неожиданный и решительный шаг к человечности и простоте!

Фачино Кане, героя одноименного рассказа, Тэн причисляет к мономанам. Едва ли это верно. Правда, Фачино Кане был когда-то венецианским сенатором, потом ослеп, но и лишенный зрения обладал способностью «чувствовать золото»; правда, в рассказе говорится о том, как благодаря этому чувству Фачино Кане бежал из тюрьмы и стал богачом, говорится о безумной любви, поединках и тайных сокровищницах. Но это все позади, а теперь он играет на кларнете в кабачках парижских рабочих кварталов. Тут-то автор рассказа и встретился с ним, и если вторая часть рассказа еще не лишена фантастики, то первая его часть решительно возвращает к обыкновенным парижским сценам.

Во вступительной части, реалистической, «лицо, от имени которого ведется рассказ», отождествляется с самим Бальзаком. Почти единственный раз за всю свою писательскую практику Бальзак непосредственно и просто поделился своими собственными юношескими настроениями и мыслями. Вступление к рассказу автобиографично. Это засвидетельствовано и воспоминаниями сестры Бальзака, Лауры Сюрвиль, которой в данном случае можно доверять [1]. Во вступлении говорится о возникно-

---

[1] Вообще же ее воспоминания не отличаются правдивостью ни в приписывании знатности отцу, ни в елейно благочестивом портрете брата.

вении писательских замыслов и об основной способности писателя:

«Одна только страсть увлекала меня за грань моих трудолюбивых привычек... я изучал нравы предместья, его жителей, их характеры. Я был равнодушен к внешнему блеску, одет был так же плохо, как и рабочие, и они не сторонились меня. Я мог пристать к любой кучке народа, наблюдать, как нанимаются на работу и ссорятся между собой, кончая ее. Наблюдательность у меня стала непосредственной, она, овладевая телом, проникала в душу, или, лучше сказать, так хорошо охватывала внешние черты, что в то же мгновение шла дальше. Она дала мне способность жить жизнью того человека, на котором проявляла свою силу, позволяя мне отождествиться с ним... Я вместе с ними пылал гневом против хозяев, которые мучили их, или против бессовестных заказчиков, которые по нескольку раз заставляли их понапрасну приходить за деньгами. Бросить свои привычки, стать другим, возбудив свои нравственные способности, играть в эту игру по своей воле — таковы были мои развлечения. Чему я обязан этой способностью? Что это? Второе зрение? Одно из тех свойств, злоупотребление которыми может привести к безумию? Я никогда не разыскивал источников этой способности, я обладаю ею и пользуюсь, вот и все... Я уже знал, для какой надобности может послужить предместье, эта практическая школа революций, заключающая в себе героев, изобретателей, самоучек, мошенников, злодеев, всех забитых бедностью, задушенных нуждой, оглушенных запоем, подорванных спиртными напитками...»

Так Бальзак приближается к новым темам, к новому пониманию проблемы героя. Какой сложный путь литературных исканий нужно было пройти, прежде чем достигнуть простых мыслей и простого стиля! Советскому читателю, который уже ощущает Бальзака «своим классиком», покажется, вероятно, даже странным, до какой степени извилист и противоречив путь Бальзака. Но ни на минуту не следует упускать из виду, что, читая Бальзака, мы обязаны переноситься на столетие назад, в период жестокой борьбы между аристократической культурой, вновь пытавшейся укрепиться, и культурой буржуазной, далеко еще не определившейся. Казалось бы, после искренних признаний вступления к «Фачино Кане» так было бы естественно Бальзаку перейти к рабочей тематике, дать сцены рабочей жизни уже не в качестве вводного эпизода, а как самостоятельное произведение. Этого не случилось. Кто упрекнет за это Бальзака, тот, упустив историческую перспективу, позабыл, что для тридцатых — сороковых годов даже сцены буржуазной жизни, изображенные реалистически, были новостью, находились еще в стадии опытов.

И все же расширение социальной тематики, намек на которую звучал в «Фачино Кане», не ограничивается только этим рассказом. Среди всеобщей продажности и беспринципности Бальзак во второй части «Утраченных иллюзий» выделяет только двух честных и идейных литераторов — Даниэля д'Артеза, роялиста, и Мишеля Кретьена, республиканца. И решительно ни о ком из бесчисленных героев своей «Комедии» не дал Бальзак такого восторженного

отзыва, как именно о Кретьене. Действие «Утраченных иллюзий» приурочено к эпохе Реставрации, но, говоря о Кретьене, Бальзак считает нужным забежать вперед и рассказать о героической гибели Кретьена в июне 1832 года на баррикадах, когда левые республиканцы воспользовались похоронами популярного генерала наполеоновской армии Ламарка и забаррикадировались в парижском монастыре Сен-Мерри. Восстание было подавлено; героическим участником его Бальзак и делает Кретьена. О его смерти Бальзак говорит в таких словах: «Этот веселый представитель умственной богемы и великий государственный человек, который, быть может, изменил бы судьбу мира, пал у монастыря Сен-Мерри, как простой солдат. Пуля какого-то лавочника сразила там одно из благороднейших созданий, когда-либо расцветавших на почве Франции».

Именно Мишеля Кретьена имел в виду Энгельс в своем исполненном прозорливости анализе творчества Бальзака. «Единственные люди, — пишет Энгельс Маргарите Гаркнесс,— о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые ярые противники, республиканцы — герои улицы Cloître Saint Merri, люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс. Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслу-

живающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»[1].

Превосходной иллюстрацией к двухчленной формуле Энгельса служит рассказ «Тайны княгини де Кадиньян» (июнь 1839 г.). Подлинным героем здесь вновь является Мишель Кретьен, но не живой, а как героическое воспоминание. «Среди героев античности я не знаю ни одного, который бы его превосходил», — говорится здесь о Кретьене. Эта, кажущаяся теперь обветшалой, похвала звучала очень сильно в ту эпоху, когда образование базировалось на античных авторах и, чуть ли не в первую очередь, на биографиях, написанных Плутархом. Но, несмотря на свое искреннее восхищение Кретьеном, Бальзак вновь не делает его героем повествования. Героиней (в литературном смысле, то есть ведущим персонажем рассказа) здесь является княгиня Кадиньян, стареющая распутница, которая побывала любовницей де Марсе (одного из героев «Истории тринадцати», «Музея древностей» и эпизодически по крайней мере двадцати повестей Бальзака), португальца д'Ахуда-Пинто (уже разбившего жизнь виконтессы де Босеан в романе «Отец Горио», а затем покинувшего жену, ради которой расстался с виконтессой) и других лоботрясов «Человеческой комедии». Словом, Бальзак здесь как бы подводит итог биографии княгини Кадиньян. Он заканчивает эту биографию «благородным» романом с Даниэлем д'Артезом. Вопреки

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 406.

намерению Бальзака, развязка не звучит примирительно, ибо весь рассказ не может не разоблачать бессильной распущенности этой аристократки, частично оправдываемой лишь драмою ее молодости, когда она узнала, что мать выдает ее замуж за князя Кадиньяна с тем, чтобы сохранить его своим собственным любовником. Новые темы — жизнь рабочих, герой-республиканец — продолжают оставаться второстепенным элементом композиции, которая основною своей частью, поневоле разоблачительной, доказывает «от противного» насущную потребность в настоящем герое. До развернутого изображения этого героя Бальзак не поднялся. Но его реалистическая честность не позволяла героизировать тот упадочный класс, к которому он тянулся в своей личной жизни.

Две предельные точки страстных поисков Бальзака в период его зрелого творчества становятся отчетливо видны при сопоставлении двух его рассказов о судьбе художника. Оба эти расказа — «Неведомый шедевр» (июль — август 1831 г.) и «Пьер Грасу» (1840) прекрасно построены, сжаты, пропорциональны. Оба они ставят вопрос о героическом призвании художника и об осуществимости этого призвания.

Первый рассказ переносит нас в Париж начала XVII века. Молодой Никола́ Пуссен встречает гениального живописца Френхофера, вымышленного Бальзаком. «В этом сверхъестественном существе пылкому воображению Пуссена ясно представился совершенный образ природного художника, одного из тех безумцев, которым дано так много власти и которые ею слишком злоупотребляют, уводя за

собой холодный разум простых людей и даже любителей искусства по тысяче каменистых дорог, между тем как этому белокрылому гению, безумному в его причудах, видятся там эпопеи, дворцы, создания искусства». Френхофер ищет идеальной красоты и считает, что достиг ее своею картиною, над которой работал много лет, скрывая ее от всех. А когда он решается показать ее художникам, те видят на полотне лишь ряд беспорядочно нагроможденных красок, хаос тонов, множество странных линий. Красота существовала только в воображении мастера. Вдруг поняв это, Френхофер сжигает все свои полотна и умирает, никем не признанный.

Иное дело Пьер Грасу, художник, живущий в Париже бальзаковской эпохи, «жирненький, среднего роста, нос у него трубой, широкий рот и длинные уши», он «родился, чтобы быть добротельным буржуа». Он бездарен и, самое большее, способен только перенимать манеру великих мастеров, каких угодно. «Пьер Грасу не выходит за пределы буржуазного круга, где его считают величайшим художником эпохи», «он принадлежит к числу самых счастливых людей в мире». Замечательна первая встреча Грасу с его будущей женой и ее родителями. С предельной резкостью сатирика Бальзак рисует их портреты. Отец — «это арбуз, возвышающийся над тыквой, обряженной в синее сукно и украшенной связкой позвякивающих брелоков. Арбуз пыхтел наподобие дельфина, тыква шествовала при помощи двух брюкв, не точно называемых ногами». В таком же роде написаны Бальзаком портреты и будущей жены Грасу, в основном напоминающей собою моло-

дую спаржу, и матери жены — кокосовый орех, насаженный на ноги такого сорта, что художники называют бревнами. «Настоящий художник нарисовал бы карикатуру на этого торговца бутылками и немедленно выставил бы его за дверь, сказав ему, что не рисует овощей».

Взволнованно и с острой болью Бальзак создавал образ Френхофера, воображаемого художника, ощущая, что и он сам не сумеет изобразить идеального героя. Ни среди аристократии, олицетворенной в образе стареющей и ищущей любовных утех княгини Кадиньян, ни среди буржуазии, которую к концу творческого пути Бальзак олицетворил образом торговца бутылками, героя не находилось. Однако Бальзак нисколько не был сходен с Грасу, и этого торговца он решительным движением выставил за дверь.

IV

ЯЗЫК И СТИЛЬ

О стиле Бальзака отзываются отрицательно французские писатели — и романисты, и критики, и литературоведы. Одни порицают его безоговорочно, другие находят у него непростительную риторичность, искусственность и разнокачественность, хотя бы частично. В вопросе о качествах языка решающее слово должно было бы принадлежать тому, для кого данный язык является родным. Ни при каком уровне овладения чужим языком филолог-иностранец не может ощутить, в какой именно степени архаично или искусственно, или претенциоз-

но данное словосочетание чужого языка. Тем реже передаются эти «вкусовые» особенности языка переводчиками. А очень многие переводы бальзаковских произведений, особенно в девяностых годах, делались настолько сглаженно, по-ремесленному, что перед читателем может даже и не встать вопрос о своеобразии бальзаковского языка, о его сильных и слабых сторонах. Поэтому нельзя пройти мимо обвинений, предъявляемых языку Бальзака французскими писателями. Заранее догадываясь о молчаливом сговоре большинства писателей, о предвзятой тенденциозности их отзывов, мы обязаны идти навстречу предъявленным Бальзаку обвинениям. Расположим эти высказывания в хронологическом порядке.

«Я нашел у себя в комнате том Бальзака, его «Турского священника», — пишет Стендаль в «Записках туриста» (1838). — Как восхищаюсь я этим автором! Как хорошо умеет он перечислить все беды и все мелочи провинциальной жизни! Я предпочитал бы более простой стиль, но разве тогда стали бы покупать его провинциалы? Полагаю, что он пишет романы в два приема, сначала вполне здраво, а потом облекает их в изящный стиль, полный неологизмов и всяческих красивостей».

Критик де Ломени в III томе своей книги «Галерея знаменитых современников, созданная ничтожным человеком» (1841), писал: «Когда спокойно перечитываешь произведения Бальзака, уже освободившись от обаяния замысла, нередко поразительного по своей силе и правдивости, то изумляешься невероятным вольностям, которые допускает знаменитый ро-

манист; некоторые страницы его останутся образцом вычурного и громоздкого стиля. Длинные фразы, растянутые, плохо связанные между собой, усеянные странными неологизмами, не только не разъясняют мысль автора, но делают ее попросту непонятной; метафоры, от которых волосы встают дыбом, образы, в которых смешались и сплелись все три царства природы. Разумеется, эти преступления совершены при отягчающих вину обстоятельствах, с заранее обдуманным намерением. Стиль Бальзака ничуть не похож на небрежность: слава Бальзака как корректора вошла в пословицу среди типографов: он из кожи лезет вон, только бы не быть простым; он это называет *вступить в споры с языком;* уж лучше бы ему жить с языком в добром согласии».

Публицист Луи Корменен, либерал, в журнале «Юните» (май 1843 г.), сравнивая Бальзака с Эженом Сю, с Жорж Санд, Виньи и Мюссе, отдавал им предпочтение перед ним. «У него слог утомительный, вымученный, тяжелый, всюду заметны стежки между фразами, несмотря на искусность сравнений, образных, оригинальных, пластичных, но всегда напоминающих собою инкрустацию. До крайности смелый изобретатель новых слов, он позволяет себе в этой области невероятные вольности, и там где у него не хватает слов, он готов назвать словом первое, что придет ему на ум».

Известный критик Сент-Бёв в книге «Портреты современников» (т. I, 1845 г.) писал: «У Бальзака нет простого, ясного, отчетливого, окончательного рисунка фразы; он вторично на-

мечает ее контуры, он чрезмерно нагружает ее; у него словарь, не приведенный к цельности, преизбыточный, слова кипят и поднимаются по воле случая, фразеология физиологична, много научных терминов и рискованная пестрота».

Считаясь с этими и им подобными нападками на стиль Бальзака (мы цитируем далеко не все отзывы), Теофиль Готье в своих воспоминаниях о Бальзаке, вышедших в 1859 году, защищает его стиль. «Французский язык, очищеный классиками XVII века, пригоден лишь для того, чтобы выражать общие идеи и рисовать условные фигуры в неясно обозначенной среде... Бальзак был принужден выковывать особый язык, составленный из всяческих специальных терминов, из жаргонов, употребляемых людьми науки, художниками, актерами и даже толпой... Вот это и позволяет поверхностным критикам утверждать, что Бальзак не умел писать. У него был *свой* стиль, хотя этому он и сам не поверил бы, прекрасный стиль с неизбежностью, необходимостью и математичностью соответствующий его замыслу».

Едва ли Готье знал, однако, что к поверхностным критикам ему пришлось бы причислить и Флобера, который, медленно работая над «Бовари», в одном из писем 1852 года писал как раз: «Что за человек был бы Бальзак, если бы он умел писать! Но только этого ему и не хватало. В конце концов художник не мог бы создать столько произведений, не мог бы стать столь пространным». Весьма возможно, с другой стороны, что Готье заканчивал свои воспоминания, уже прочитав статью Ипполита Тэна

о Бальзаке. Молодой Тэн успел к этому времени не только создать себе репутацию выдающегося ученого, но и демонстративно покинуть преподавание в университете, завоевав своей независимостью еще бо́льшую популярность. Поэтому его подробная, богатая мыслями статья о Бальзаке (впервые она напечатана в 1858 году газетой «Журналь де Деба» и затем вошла в книгу «Новые исторические и критические опыты», переиздававшуюся не раз) была принята как первое признание Бальзака со стороны передовой части академических кругов. После статьи Тэна Бальзак становится до известной степени классиком, даже для французского литературоведния, которое несравненно ревнивее, чем мы, относится к титулу «классик», применяя его почти исключительно к писателям дореволюционным — к Корнелю, Расину, Мольеру, Вольтеру.

В своей статье Ипполит Тэн посвятил целую главу вопросу о бальзаковском стиле. Сначала Тэн предоставляет слово человеку со вкусом, знатоку французского языка, воспитанному на классиках, который, раскрывая Бальзака тамсям, попадает на фразы, приводящие его в испуг. Что значит, спрашивает он, фраза: «Невозможно уклониться от материальной и социальной дилеммы, вытекающей в отношении брака из баланса общественной добродетели»? Быть может, проще было бы сказать: «Не все замужние женщины честны, это плохо, но, с другой стороны, это хорошо; иначе мужчины обращались бы к женщинам низшего сорта»? Он встречает фразу: «Ни одно создание женского рода не было столь способно выразить

элегическую природу старой девы, как София Гамар» и, подчеркивая слово *создание, род, природа,* спрашивает, уж не попал ли он в антропологический музей. Дальше вновь попадаются обрывки, сравнения, определения, не менее режущие слух ценителя классической прозы: «Такова была сущность фраз, извергаемых *капиллярными трубками* сборища самок» или «неувядаемые убеждения», «стреляющая боль рака, грызущего душу», «губной телеграф», или сравнение коммивояжера с «огненосцем, с неверующим священником, который тем не менее красноречиво говорит о таинствах и догмах». Любитель классической прозы резюмирует: «Когда я читаю какого-нибудь писателя, это все равно, что я принял бы в своем доме воспитанного и умеющего беседовать человека. Господин де Бальзак говорит, как словарь искусств и ремесел, как учебник немецкой философии, как энциклопедия естественных наук. А ежели он, паче чаяния, позабудет об этих жаргонах, то от него остается зубоскал-рабочий, который бесчинствует и орет за заставой. Ежели в нем обнаруживается художник, то это страдающий от полнокровия, напористый, больной человек, идеи его взрываются перегруженным, вымученным, чрезмерным стилем. Такие люди не умеют беседовать, и ни одного из них я не пущу к себе в гостиную».

Во второй части статьи Тэн дает собственное восприятие бальзаковского стиля: «Первым делом, величие, богатство и новизна. Этот стиль гигантски хаотичен; здесь все собралось: искусства, науки, ремесла, вся история, всяческие философии, религии; нет такой области, кото-

рая не снабдила бы его каким-нибудь словечком. В десяти строках пробегаешь по четырем краям мира и мысли. Попадается сведенборговская мысль, а рядом с нею метафора, достойная мясника или химика, двумя строками ниже обрывок философской тирады, потом вольная шуточка, какой-то оттенок растроганности, полувидение живописца, музыкальный период. Это совершенно необычайный карнавал угрюмых метафизиков, развратных силенов, мертвенно бледных ученых, расхлябанных живописцев, рабочих в передниках; все они пестро разряжены и укутаны в роскошь и в ветошь, возле них костюмы и тряпье всех веков, здесь лохмотья, там расшитое золотом платье, пурпур пришит к отрепьям, рваное платье вышито бриллиантами, вся эта толпа кружится и потеет среди пыли и света, под резкими вспышками струящегося и ослепительного газа. Сначала вы неприятно поражены, потом привыкаете, а вскоре сочувствуете и наслаждаетесь. Вы взволнованы вторжением странных фигур, широтою перспектив, тем, как внезапно и огромно раздвинулись все горизонты. Вскоре вас подстрекает причудливость, вам начинает нравиться неожиданная метафора, ваш ум начинает замечать связь между бесконечно отдаленными друг от друга предметами. Тысячи ниточек, которыми связываются между собою вещи и держатся вместе, от одной вселенной вплоть до другой, переплетаются на ваших глазах в неразрывную сеть. Химией объясняется любовь, кухня соприкасается с политикой, музыка и бакалейное дело оказываются родственниками философии. Вы видите больше вещей и боль-

шую связь между вещами; вместо удобного и аккуратно посаженного сада — темный и громадный беспорядок обширного леса».

Упрекая Бальзака порою за вульгарную неправильность речи, за преувеличенные сравнения, за слова высокого стиля: *возвышенный, восхитительный, ослепительный, сверхчеловеческий,* чрезмерно часто употребляемые им, Тэн дает в конце концов положительную оценку стиля Бальзака: «Что о Бальзаке ни говорили бы и что сам он ни выделывал бы, он несомненно знал родной язык, и даже знал его лучше кого бы то ни было; но пользовался им на свой манер».

Воспоминания Теофиля Готье и статья Ипполита Тэна, хронологически совпадающие, обозначают высшую точку оценок бальзаковского стиля. За период от семидесятых годов вплоть до начала XX века нам не попадалось ни одного столь благоприятного отзыва, хотя за это время Бальзак прочно вошел в историю литературы, хотя специально о нем появился ряд монографий (Марселя Барьера, Эдмонда Бире, Поля Фла, Эмиля Фаге, Андре Ле-Бретона).

Критик Эдмонд Шерер («Этюды о современной литературе», 4-я серия, 1873 г.) жалуется: «Бальзак посредственен в диалоге. Ему не хватает драматизма. Язык его персонажей не индивидуализирован. Он вкладывает в их уста неправдоподобные речи и понуждает их декламировать».

Золя говорит («Писатели- натуралисты», 1881 г.): «Бальзак пишет тем хуже, чем больше он старается быть колоритным».

Сурио, специализировавшийся на вопросах

преподавания литературы в средней и высшей школе, пишет в журнале, посвященном этим вопросам (1888): «Стиль был мукой всей жизни и всех творений Бальзака; настоящая пропасть между произведением, о котором он мечтал, и произведением, которое он написал. Почти что о самом себе романист рассказал в одном из лучших своих расказов — «Гамбара́»: «Музыкант, талантливый, когда ум его воспламенен опьянением, падает ниже своего уровня, когда он освобождается от искусственной возбужденности; он едва в состоянии передать ощущаемое им, он так переполнен ощущениями, что они нервируют его и истощают».

Резка в оценке бальзаковского стиля монография Брюнетьера (1905): «Он никогда не пишет так, плохо, как в тех случаях, когда старается хорошо писать... Очень часто он достигает выразительности только при помощи множества метафор, приближающихся к галиматье... У него никогда не сверкает дар изобретения новых слов, который так характерен для стилиста, одаренного от природы».

Резок Гюстав Лансон (его «История французской литературы», т. II, переведена и на русский язык): «Прежде всего ему не хватает стиля; с этой стороны Бальзак нисколько не художник; когда он пишет, пришпоривая себя, он отвратителен и смешон, он напоказ выставляет пышную фразеологию, украшенную метафорами — или напыщенными, или банальными...»

Резок Фаге и в книге «XIX век» и в монографии «Бальзак» (1913): «У него мучитель-

ный, плохой стиль... Его метафоры претенциозны и бессвязны... Подлинное значение слова от него ускользает».

За исключением Тэна и Готье, какое однообразие приговоров! Академик Брюнетьер в 1905 году перекликается с публицистами сороковых годов Корमененом и академик Фаге в 1913 году — с давно забытым критиком де Ломени. Следует ли из этого, что остается подчиниться этому единогласному приговору? Подозрительно уже то, что все критики вместе (оставим в стороне Стендаля и Флобера, которые не для печати говорили о своих писательских расхождениях с Бальзаком) повторяют по существу мысли вымышленного Тэном ценителя традиционного классического стиля. Совершенно понятно, что этот аристократ, превыше всего ценящий воспитанность и умение вести светскую беседу, не желает пустить к себе в дом писателя, не гнушающегося жаргонами и иногда напоминающего собою «вульгарного» рабочего. Ведь так же отнесся к Бальзаку и тот действительно существовавший аристократ, о котором говорилось выше в цитированном нами отрывке из мемуаров «Разоблаченный Бальзак». Удивительным образом сошлись в мнении как будто совсем различные люди! Но в том-то и особенность французской культуры, что она и сейчас — часто берет за образец тот единый литературный язык, который ведет свое начало с XVII века и который, как правильно указал Готье, пригоден лишь для выражения общих идей и обрисовки условных фигур. Бальзака

бичуют сильнее всего за новаторство, за то, что он позволяет себе внедрять в язык специальные термины (пусть не всегда удачно), за своеобразное построение фразы, которая, разумеется, покажется перегруженной любителю легкой светской беседы. Критики неустанно твердят Бальзаку о том, что существует единый литературный язык. Бальзак потому-то и творец, что он отлично понимает всю вздорность этого утверждения. Он жил в эпоху ломки быта и противоречивых социальных сдвигов, и именно тем он реалист, что эту ломку и эту противоречивость отразил строем своего языка. Критики все свои усилия направляют на коллекционирование отдельных неудачных фраз и выспренних выражений. Они не желают считаться с эволюцией языка даже в пределах одного только бальзаковского творчества, между тем его юношеские приключенческие романы написаны совсем иным языком, чем первые сцены частной жизни, и «Евгения Гранде» лексически и синтаксически построена иначе, чем «Блеск и нищета куртизанок»; наконец слог одной и той же книги не оставался неизменным: с чем Бальзак еще мирился в 1830 году, то он вычеркивал или упрощал в 1833 или 1838 году.

Бальзака упрекают за громоздкость и за высокий стиль эпитета или восклицания. В частности, и Тэн, который в отличие от других критиков, ограничивавшихся выговорами, пытался понять Бальзака, все же не может простить ему, что он часто, например, употреблял слово sublime. Это слово переводится русскими словами: возвышенный, божественный, величавый. Ни один из этих переводов не в состоянии, од-

нако, передать фальшивого привкуса слова sublime, особенно охотно употребляемого жеманными дамами, когда они риторически и лживо говорят о возвышенных предметах. Чутье языка изменило на этот раз Бальзаку, может быть потому, что, когда это слово звучало в устах его великосветских покровительниц, он по своему простодушию принимал его за чистую монету. Как бы то ни было, отчасти Тэн прав. Оказывается при подсчете, что, например, в повести «Отец Горио», язык которой богат и крепок, это неприятное слово встречается семь раз. Если еще возможно было дважды назвать самого Горио «возвышенным», то это слово совсем уже не подходит к его весьма практической дочери Дельфине. Ситуация такова: Дельфина должна оплатить вексель своего любовника и, не решаясь просить денег у мужа, банкира, посылает ухаживающего за нею студента Растиньяка, пока занимающегося римским правом, но еще не изучившего «парижского права», в игорный притон; Растиньяку повезло, он выиграл крупную сумму, вручает ее Дельфине, которая плачет, уткнувшись в жилет Растиньяка, то ли радуясь деньгам, то ли огорчаясь скупостью мужа. В этот момент Бальзак лирически восклицает: «Она была возвышенна!» При данной ситуации слово это звучит комически. Конечно, немалого труда стоило бы подсчитать, так же ли часто и так же ли неуместно встретится это безвкусное слово в произведениях Бальзака, относящихся к другим периодам. Читательское впечатление таково: оно почти исчезает из словаря Бальзака. Это впечатле-

ние подтверждается по крайней мере таким фактом: во второй части «Утраченных иллюзий» Люсьена называют enfant sublime («величавый ребенок» — переводит Аверкиев, «возвышенный ребенок» — переводит Мандельштам), но, сомнения быть не может, здесь это прозвище употребляется иронически, в насмешку. Бальзак сам иронизирует над своими стилистическими эксцессами.

Тэн упрекает Бальзака за пристрастие к словам: «ослепительный, восхитительный, сверхчеловеческий», иначе говоря, за гиперболизм и ходульность. Но вот мы изучаем варианты «Шагреневой кожи», следя за ходом стилистической работы Бальзака, и оказывается, что Бальзак сам боролся с подобными преувеличениями. В той сцене, где бедствующий Валантен со своего чердака любуется девушкой, показавшейся в полусгнившем окне соседнего чердака, Бальзак, по первым двум изданиям, наградил ее *«ослепительно белой рукой»*. Конечно, это было поэтично до фальши. Однако читатель прощал поэтическую ложь Байрону, который нередко говорит в своих восточных поэмах, что ноги пленниц гарема были «белее, чем снег, еще не коснувшийся земли», хотя эти обитательницы — южанки, и ноги их были по меньшей мере загорелые, если не смуглые по природе. Бальзак не последовал примеру Байрона и в третьем издании вычеркнул «ослепительность», оставив просто «красивую белую руку». В двух изданиях галстук издателя Фино назывался «изумительным» так же, как статуэтка в комнате Растиньяка. Работая над третьим изданием, Бальзак в обоих случаях вычеркнул

«изумительность». В трех изданиях кресло Растиньяка оставалось «восхитительным» и только в четвертом попросту стало «удобным». На этот раз в ложном пафосе следует упрекнуть не столько Бальзака, сколько его критиков.

Возражая им, станет ли кто-нибудь доказывать, что язык Бальзака прост и полностью реалистичен? Вообще говоря, такой тезис было бы легче доказать, чем выводы большинства его критиков, сводящиеся к тому, что Бальзак не знал родного языка, что у него случайная смесь разных говоров, всевозможных терминов, выражений превыспренних или недопустимо вульгарных. Ведь даже Тэн, лучше других понявший стиль Бальзака, схематизирует этот стиль, понимая его как умышленный романтический беспорядок и живописное нагромождение контрастов. Но тезис, обратный формулировке Тэна: язык Бальзака прост и однокачественен, — был бы все же неверен. Нет, язык у Бальзака смешанный, сложный, подвижной и изменяющийся не только в пределах каждого произведения, но еще значительнее — в смене писательских манер Бальзака.

Если последовать примеру тенденциозных критиков, то всякий читатель наберет из любого произведения Бальзака коллекцию суждений и восклицаний, которые звучат риторически для слуха тех, кто уже знает образцы уравновешенного и стилистически зрелого реализма. Об ученом, всецело охваченном своими научными изысканиями, Бальзак говорит: «оставалось впечатление, что он ноздрями извергает пламя, пожиравшее его душу»; по поводу этого же ученого Бальзак говорит о «неслыханной

боли», о «неслыханных усилиях», об «ужасном воздействии вечно обманываемой и вечно возрождающейся надежды»; говорит, что «редкие слезы, как горячие крупицы песку, навертывались в пучине его зрачков». Вора, который смотрит на свои преступления, как на протест против существующего социального строя, Бальзак характеризует такими метафорами: «лаву и пламя снова вобрал в себя этот вулкан в образе человеческом», «он обладал взглядом падшего архангела, вечно жаждущего войны». Растиньяк, который и в молодые годы был весьма себе на уме, вдруг восклицает: «Сердце сестры — это диамант чистоты и бездна нежности!» и т. д.

Никто не собирается рекомендовать все подобные изречения как стилистический образец. Но хорошо ли будет, если писатель постоянно станет думать о взвешенности, точности и строго логической выдержанности образа? Нужно помнить также (и всякий, кому приходится переводить французские и итальянские тексты, постоянно сталкивается с этим затруднением), что романские языки гораздо более риторичны, чем русский, вероятно, в силу того, что образование там теснее сплетено с традициями древнеримского ораторского искусства, и в силу того, что литературный язык мало связан с разговорной речью и с народными говорами. Но главная ошибка критиков, отчасти даже и Тэна, — именно в коллекционировании отдельных выражений, оторванных от образов, художественно их мотивирующих. Читая Бальзака, почти не останавливаешься на риторических фигурах; его язык так разнообразен и подвижен,

что эти фигуры выполняют только роль стилистических переходов, пауз или контрастов. И, конечно, непонятную ошибку допускает Брюнетьер, когда «плохому» стилю Бальзака противопоставляет «стилистическую образцовость» Гюго, который, споров быть не может, гораздо риторичнее Бальзака не только в раннем романе «Собор Парижской богоматери», но еще явственнее — в позднем романе «Девяносто третий год».

Бальзака упрекают за неологизмы, за внедрение технических терминов в художественную прозу. Раздраженность критиков понятна. Они не могли простить Бальзаку прозаизацию «высокого» искусства. Они, невзирая ни на какие революции, надеялись, что вечно сохранится дворянский, вылощенный и чистый французский язык. Нечего и спорить о том, что правда оказалась на стороне Бальзака. Мысль о том, что искусству предоставлена особая область, строго огороженная и высокая, что техники пусть говорят о технике и ученые — каждый о своей науке, а мы, художники, будем творить в своем «всечеловеческом и возвышенном» мире, — эту мысль теперь всякий признает наивной. Конечно, далеко не сразу это языковое новаторство приводило Бальзака к удаче. Когда Бальзак в «Горио» говорит: «Человек ученый и модный франт — это две линии, это — *асимптоты,* которые не сойдутся никогда», то читателю придется поискать в словарях этот математический термин. Там же в «Горио» читаем: «Идеи извергаются *прямо пропорционально* той силе, с которою они были зачаты»; конечно, смысл этой фразы можно было бы передать и более

просто. Наконец в том же «Горио» есть сравнение, построенное на терминах физиологии: «Элегия столь же *лимфатична*, сколь дифирамб *желчен*». Чтобы понять эту фразу, надо было бы порыться в старых теориях о врожденных темпераментах, но нельзя поручиться за то, что и при этом условии мысль Бальзака станет ясна.

Чисто лингвистическое изучение Бальзака тем не менее открывает совсем новые стороны. Только когда будет издан специальный словарь бальзаковского языка (увы! едва ли и помышляют об этом во Франции), вполне обнаружится и новизна его, и смелость, и — в то же время — значительная пестрота, которая возникла, однако, не из пустой прихоти, а из острой потребности социально дифференцировать язык героев. Когда цитированный выше Эдмонд Шерер утверждает, что все персонажи Бальзака говорят одинаково бальзаковским языком, — это утверждение просто легкомысленно. Никто из современников Бальзака не ощущал так остро социальную значимость языка и говоров, как он. Чтобы в этом убедиться, достаточно вчитаться в текст хотя бы такой известной книги Бальзака, как «Отец Горио».

Рукопись «Горио» описана, правда, скупо и неполно, но все-таки на этот раз становится возможным дополнить материал, который обычно добывался только из сопоставления изданий, вышедших при жизни Бальзака. Место действия «Горио» — мещанский пансион г-жи Воке в жалком парижском квартале Сен-Марсо, где ютятся отставные чиновники, разорившиеся купцы, подозрительные проходимцы и молодые

люди, еще не сделавшие карьеры. Здесь сталкиваются различные городские жаргоны, здесь говорят с своеобразным акцентом, путая смысл иностранных слов и мало считаясь с требованиями грамматики. В рукописи Бальзак пытался систематически фиксировать неправильность говора, давая фонетическую запись произношения. Для простоты приведем такую аналогию: пусть читатель представит себе книгу, написанную на русском языке, в которой одно из действующих лиц систематически заменяло бы форму «хотите» распространенною в московском говоре формою «хо́чите» или, скажем, вместо «пойдете и найдете» произносило бы, как это можно слышать на Средней Волге, — «пойдитё и найдитё». Книга получилась бы утомительная. Вероятно, осознав подобную назойливость, Бальзак в печатном тексте «Горио» отказался от лингвистического педантизма. Он поступает иначе: речь служанки Сильвии, дворника Кристофа и самой г-жи Воке проста по составу слов и бедности понятий, но ошибки чисто фонетические обозначены лишь иногда, в случаях наиболее ярких. Думается, что Бальзаком найден правильный выход, небесполезный и для тех споров, которые ведутся у нас сейчас по вопросу о праве писателя точно фиксировать местные говоры. Отказавшись от сплошного говора и приводя его лишь в порядке показа образцов, Бальзак идет по реалистическому пути. Так поступал и Гоголь.

Другая группа поправок также вскрывает стилистические тенденции Бальзака. Она относится к предсмертному монологу Горио. Первоначально Бальзак предполагал усилить эффект

драматического монолога, произносимого тяжело больным, сохранившим еще сознание. И вот в двух первых изданиях мы находим фонетическое изображение стонов, прерывающих речь Горио. Русскими буквами приблизительно так можно записать фиксированные Бальзаком восклицания больного: ах, ох, ай, хэуа, хён, хаан. Комбинируя эти отдельные звукосочетания разными способами, Бальзак в пятидесяти семи местах прерывал ими монолог больного. В третьем издании он решительно отказался от этого приема и вернулся к основному своему принципу: «Искусство не копирует природу, а выражает ее». Кто-нибудь, может быть, признает, что первоначально сцена смерти была выразительнее, что теперь остался один только монолог, не соответствующий тому, как на самом деле говорит больной, у которого голова раскалывается от боли. Писатели-натуралисты, порою признающие себя учениками Бальзака, но специализировавшиеся на фотографировании болевых ощущений, наверно осудили бы его поправки. Спрос на сочинения Бальзака, достигший сейчас в СССР исключительных размеров, доказывает, что в столкновении натуралистов и Бальзака советский читатель безоговорочно встал на сторону реализма.

Отказавшись от регистрации фонетических и грамматических неправильностей, от нудного и никогда не достигающего подлинной выразительности фотографирования предсмертных стонов, Бальзак тем более заставляет читателя вникать в разнообразие средств, которыми он индивидуализирует речь каждого персонажа. Разумеется, перевод далеко не всегда способен

передать эти различия. Отдельные произведения Бальзака, входящие в состав его по замыслу единой «Человеческой комедии», переводились у нас не только разными переводчиками, но и в разные эпохи. У каждого переводчика своя манера, и своею собственной стилистикой, иногда чрезмерно индивидуальной, иногда безличной, он нередко заслоняет своеобразие автора. Еще труднее положение читателя оттого, что некоторые части «Комедии» последний раз переводились в девяностых годах, а некоторые впервые переводятся только сейчас. Даже при предположении, что качество тех и других переводов одинаково высоко, читателю приходится иметь дело уже с известным изменением языка.

Но даже и при этих оговорках читатель, каким бы переводом он ни пользовался, не может не ощутить, до чего отличается речь старика Гранде, провинциала, в прошлом — бочара, теперь финансового воротилы, от речи его племянника, избалованного парижанина; как поразному говорят служанка в пансионе г-жи Воке и сама Воке, столующийся у нее чинуша Пуаре и веселые представители богемы, студенты и художники, злосчастный Горио, в прошлом торговец мукой, и виконтесса де Босеан.

Нужно, наконец, обратить внимание еще на одну лингвистическую частность, целиком или почти целиком исчезающую в переводе. Бальзак был очень чувствителен к фамилиям действующих лиц. Поиски фамилий — для него дело немаловажное. Есть случаи, когда, стилистически исправляя текст, он менял и фамилии. Прав он или не прав, но для него фамилия бывала одним из выразительных средств, одною из неотъем-

лемых черт вымышленного им персонажа. Ограничимся одним примером. У Бальзака есть рассказ «З. Маркас». Герой этого глубоко реалистического рассказа — страстный и неудачливый политический деятель Зефирин Маркáс. Рассказ начинается очень любопытным рассуждением о смысле этой фамилии, раскрывающемся для автора ее звуками: «Существовало какое-то соответствие между человеком и его именем. Эта буква Z, стоявшая перед фамилией Мáркáс, последняя буква алфавита, заключала в себе что-то неуловимо роковое. Маркáс! Повторите про себя это имя, состоящее из двух слогов: не чувствуете ли вы в нем какое-то зловещее значение? Не кажется ли вам, что человека, который носит это имя, ждет удел мученика?.. Оно стройно, оно легко произносится, ему присуща та краткость, которая подобает именам знаменитых людей. Не ощущается ли в нем нежность, равная его необычности? Но не кажется ли оно вам также и незаконченным?.. Не видится ли вам в форме буквы Z что-то, стесненное внешним противодействием? Не отображают ли очертания этой буквы неверный и причудливый зигзаг бурной, своевольной жизни?»

Такого рода рассуждениям поэтов и романистов о выразительности звуков всегда присуща субъективность и произвольность. Но эта потребность в выразительном звучании свидетельствует еще раз о том, что слово для художника есть нечто живое. В частности, известно и из мемуаров, что Бальзак считал счастливым тот день, когда он на плохонькой вывеске увидал фамилию «Маркáс». Пусть в этом — субъ-

ективная причуда Бальзака. Но и объективная выразительность фамилий, изобретенных или найденных Бальзаком, бесспорна. Растиньяк, Гранде, Гобсек, Горио стали для французского читателя такими же нарицательными именами, как для русского—гоголевские Чичиков, Плюшкин, Манилов. Замечательное совпадение: стряпчий из романа «Кузен Понс» носит фамилию Фрэзье (в переводе это означает «земляника» — в смысле «куст земляники»). Лингвистический принцип наименования героев вообще однороден у Гоголя и у Бальзака. Но опять-таки читатель переводной литературы попадает в положение малоблагоприятное. Бальзак указывает, например, что фамилия Гобсек имеет определенный смысл. Какой именно — он не сказал. Переводчики принуждены были пояснить это указание и в сноске переводить слово «Гобсек». В трех существующих переводах оно переводится по-разному: «сухая глотка», «глотай всухомятку», «хватай крепко». Многие из фамилий, введенных Бальзаком, аллегоричны. Не следует ли раскрывать эти аллегории в самом тексте так, чтобы Фрэзье именовался «Земляника», чтобы Гобсек именовался, скажем, «Сухомятка»? Впрочем, это один из малых вопросов большой темы: «Как переводить Бальзака», которой должно быть посвящено специальное исследование.



«ЕВГЕНИЯ ГРАНДЕ»

(1833)

Роман «Евгения Гранде» уже при жизни Бальзака был признан одним из самых значительных его произведений. Прошло больше ста лет с момента его появления, радикально изменились взгляды на Бальзака, с совершенно иных точек зрения оценивается его творчество. Но и сейчас этот роман должен быть признан не только бесспорной удачей Бальзака, но и одним из лучших произведений мировой литературы по напряженности действия, по огромной выразительности характеров, достигаемой простыми средствами. Как явствует из собственных комментариев Бальзака к роману, он ставил перед собой не те цели, которые обусловили художественную силу «Евгении Гранде»: субъективно автор полагал, что он пишет историю любви и самопожертвования провинциальной девушки, которой условия ее существования не дали проявить в жизни исключительную одаренность ее сердца. Эти условия служили Бальзаку только фоном,

который он выписывал тщательно лишь по добросовестности писателя-реалиста. Но объективные результаты оказались иные: фон стал основной темой, а любовная тема отодвинулась на второй план. Спрашивали не без оснований: правильно ли озаглавлен роман, не вернее ли было назвать его «Феликс Гранде»? Конечно, скупой старик — подлинный центр романа, и места отведено ему в романе гораздо больше, чем его дочери. Еще важнее самая трактовка центрального персонажа: скупец изображается не как обособленный, анекдотический случай провинциальной жизни, а как закономерное следствие власти денег. Он не романтический злодей, не изверг, достойный лишь психиатрического исследования. Старику Гранде присуща героическая сила, которой веришь больше, чем христианским добродетелям его дочери. И, каковы бы ни были ее добродетели, она неизбежно становится в эпилоге продолжательницей дела отца, притом не по принципу наследственности, а по всепоглощающей обаятельности денег. И все же роман озаглавлен правильно: старик Гранде является объектом повествования, но изображается он со стороны, и прежде всего со стороны дочери; роман был бы совершенно иным, если бы старик стал и субъектом повествования, если бы автор попытался взглянуть на мир глазами скупца, слился бы с ним (как, скажем, Бальзак смотрел на мир «Утраченных иллюзий» глазами Люсьена или на «Поиски абсолюта» глазами Клаэса). Именно в силу такой трактовки роман стал наиболее изобразительным, наиболее объективным творением Баль-

зака, почти достигающим скульптурной выразительности.

Вопреки обычной своей манере, Бальзак написал этот роман сразу, в короткое время, не прерывая писания работой над другими произведениями. Сюжетная связанность с другими частями «Человеческой комедии» на этот раз отсутствует, а если два-три второстепенных персонажа появятся и в других повестях Бальзака, то, во-первых, эта эпизодическая связь не оказывает никакого влияния на цельность данной книги и, во-вторых, она создана задним числом, подчеркнута изменением имен в поздних изданиях «Евгении Гранде». Бальзак вообще рассчитывал на то, что будут читать не отдельные его произведения (а на самом же деле так и случилось: переиздаются и переводятся разрозненно его романы и повести), а непременно всю многотомную «Комедию», что не ограничатся историей какого-либо Цезаря Бирото или Люсьена Рюбампре, а согласятся пройти вместе с автором сложный перекрещивающийся и не всегда последовательный путь всех двух тысяч персонажей, входящих в состав «Комедии». Однако торопливый читатель может требовать не только огромных полотен, но также и удобозримых, по ограниченности размеров, картин, которые вели бы не вширь, а вглубь. И в таком случае можно ответить на подобное требование: вот два главных, совершенно законченных образца станковой живописи Бальзака — «Евгения Гранде» и «Поиски абсолюта». Они вынашивались много лет, написаны сразу и почти не претерпевали переделок впоследствии.

Писать «Евгению Гранде» Бальзак начал в июне 1833 года, последние сто страниц он написал между 20 и 30 ноября того же года. Уже 19 сентября появилась в журнале «Эроп литтерер» почти вся первая глава романа. В декабре роман уже печатался отдельным изданием, которое появилось в начале 1834 года. Удивительнее всего то, что эта очень напряженная работа нисколько не ослабела, несмотря на трудные и довольно сложные обстоятельства его личной жизни. «Евгения Гранде» — одно из произведений на редкость спокойных. Оно свидетельствует о полном самообладании автора. Между тем писалось оно в месяцы чрезвычайных волнений, в те месяцы, которые он сам считал важнейшим событием своей жизни.

В январе 1833 года он получил письмо от незнакомой ему почитательницы его таланта, польской аристократки, жившей на Украине, Эвелины Ржевусской, по мужу Ганской, с которой он будет поддерживать самую деятельную переписку и на которой женится незадолго до смерти[1]. Хотя Бальзак за семнадцать лет знакомства видался с ней редко, но все же можно признать бесспорным ее огромное влияние на него. Дошедшие до нас сотни писем его к ней представляют собой своеобразное литературное произведение.

Надо иметь в виду, что переписка Бальзака была проредактирована его вдовой, и в тех случаях, когда известны оригиналы его пи-

[1] Первое письмо от Э. Ганской Бальзак получил 28 февраля 1832 года, второе — 7 ноября 1832 года. Январь 1833 года — начало регулярной переписки Бальзака с Ганской.

сем, — обнаружено, что г-жа Ганская исправляла их и сокращала, стилизуя под тон переписки с ней самой. И вот как раз к моменту работы над «Евгенией Гранде» относится письмо Бальзака к сестре от 12 октября 1833 года, из которого наследникам Ганской напечатан только незначительный отрывок. Оригинал этого письма, чрезвычайно важного для понимания биографического генезиса чуть ли не лучшего произведения Бальзака, попал в руки Шарля Лованжуля, страстного бальзаковеда, всю жизнь рыскавшего по следам рукописей Бальзака, которые в день смерти его вдовы были буквально выброшены на улицу, и большая часть которых была употреблена лавочниками, жившими по соседству, на «фунтики» для колониальных товаров. Пропущенную часть этого письма Лованжуль цитирует в своей работе «Любовный роман» [1], и мы убеждаемся еще раз, в какой сложной и противоречивой психологической среде возникло такое цельное произведение, как «Евгения Гранде». В сентябре 1833 года, с трудом оторвавшись от работы, Бальзак едет в Швейцарию, в Невшатель, чтобы впервые увидеть «чужестранку». Он провел там только пять дней и, вернувшись в Париж, вновь принявшись за ожесточенную работу, пишет сестре о том, как восхитительна была невшательская встреча, а затем неожиданно добавляет: «Я стал отцом — вот секрет, который мне хочется тебе сообщить, — и обладателем премилого существа,

---

[1] См. «Вестник иностранной литературы» 1894, кн. 2.

до крайности наивного; она упала ко мне, как цветок с неба, приходит ко мне тайком, не требуя ни переписки, ни забот о себе, и говорит мне: «Люби меня один лишь год, а я буду любить тебя всю жизнь».

Печатая этот отрывок, вычеркнутый редакторами писем Бальзака, Лованжуль высказывает уверенность, что простую девушку, «не требующую переписки», звали Мария и что ей посвящена «Евгения Гранде». Едва ли когда-нибудь удастся достичь чего-нибудь большего, чем догадки Лованжуля, который помимо документов мог еще пользоваться устными рассказами друзей Бальзака и который, в частности, открыл в его жизни еще эпизод, относящийся к 1846 году, когда смерть также «побочной», преждевременно родившейся дочери настолько потрясла Бальзака, что была одной из причин и его преждевременной смерти.

Официальную, показную сторону жизни Бальзака, его упорные мечтания об аристократке, о том, что он поселит ее во дворце, построенном на заработок от его каторжной писательской работы, что она создаст ему великолепный салон, посещаемый цветом аристократии и мысли, — эти мечтания его, также оказавшиеся тщетными, мы знаем хорошо. Но настоящего Бальзака, простого и реалистического, остававшегося самим собою, мы почти не знаем. Он утаил даже имена тех женщин, простой любовью которых питалось его творчество. Так биографически открывается два Бальзака: Бальзак, пытавшийся приладиться к той самой аристократии, упадочность которой отлично сознавал и изображал другой —

подлинный Бальзак. Но и этот наносный стиль наложил свою печать местами на текст «Евгении Гранде» и еще явственнее на послесловие к ней, которым сопровождалось издание 1834 года. Последние недели работы над романом были особенно трудны. С изданием романа нужно было спешить: 30 ноября истекал крайний срок векселя на 2400 франков, а 23 ноября у Бальзака еще не было ни гроша. Кроме того, на декабрь было назначено второе свидание с Ганской в Женеве, требовавшее немалых расходов, тем более что предполагалось сделать его более длительным.

И вот, несмотря на все эти сложности, а может быть, именно благодаря им, роман не только был закончен в срок, но и доведен до конца, почти без всякого ослабления, в том едином крепком стиле, в котором был и начат. Вообще 1833 год — несомненная вершина творческого пути Бальзака, когда соблазны романа вальтерскоттовского и романа «черного» были окончательно преодолены, и перед ним открылся основной путь — реалистический. Может быть, никогда до такой степени он не чувствовал радости творчества, как в этом году: «Я живу в атмосфере мыслей, идей, планов, замыслов, скрещивающихся друг с другом, кипящих, сверкающих так, что с ума можно сойти» (письмо Зюльме Карро, февраль 1833 года).

Замысел «Евгении Гранде» Бальзак сам прокомментировал два раза: в предисловии, помеченном сентябрем 1833 года и защищаю-

щем права писателя на простую, лишенную эффектов и трудную технически тему, и в послесловии, помеченном октябрем того же года, написанном в совсем ином стиле. Уже одно упоминание об Еве и еще больше — рассуждение об ангельской природе женщины позволяют отнести этот короткий трактат к той группе литературных произведений Бальзака, которая главным образом состоит из его писем к Ганской. Оба эти комментария были напечатаны в издании 1834 года и из всех последующих изданий Бальзаком изъяты.

Всякий, кто сличит язык послесловия, как бы являющегося прелюдией ко второй встрече с Ганской, окончательно их сблизившей, с языком не только самого романа, но хотя бы предисловия, легко убедится в наличии у Бальзака двух разнородных стилей. Легко оправдать появление предисловия, нападающего на централизованно-парижский характер французской литературы и защищающего право писателя рисовать, «по-видимому, бессодержательную натуру». Но послесловие просто кажется отрывком послания к Ганской. И пусть не обманет читателя некоторая, по-видимому умышленная, путаница женских имен. Имя Марии стоит на посвящении, имя Марии два раза упомянуто в послесловии, но даже графически Бальзак подчеркивал, что это разные Марии. Одна из них Marie — «супруга отшельника», «роза мира», второе воплощение Евы: это язык мистических книг, язык Сведенборга, страстной поклонницей которого была польская аристократка, внушившая Бальзаку сюжет и стиль его мистической по-

вести «Серафита», о чем он писал сестре в том же письме 12 октября 1833 года. Другая — Maria (имя в таком написании стоит на посвящении) стоит и в том месте послесловия, где он говорит о слишком густой позолоте вокруг лица Марии, бывшей для него прототипом Евгении. Та же мысль, что роман посвящается прототипу Евгении, имеется и в посвящении. Если догадка Лованжуля, основанная на каких-то нам неизвестных устных рассказах, справедлива, получается как будто противоречие: та женщина, с которой Бальзак — по его собственному признанию в посвящении — писал Евгению, стала матерью его ребенка, тогда как трагедия Евгении в том, что она так и осталась бездетной. Но Бальзак, различая мистическую Marie и земную Maria, имел в виду другое. Если верна еще одна устная традиция, Maria была крестьянкой, что, впрочем, совпадает и с цитатой из письма к сестре: «как нельзя более скромная... не требует писем».

Небезразличен и тот факт, что посвящение появилось только в издании 1839 года, падающего как раз на середину десятилетней разлуки с Ганской, а печатался роман как раз перед пламенной встречей с Ганской, которая легко могла обмануться этой путаницей Marie и Maria. Впрочем, все это навсегда останется предположительным. Бальзак так искусно умел скрывать факты своей личной жизни, что в отчаяние приведет любого бальзаковеда. Бесспорно одно: биографически создание «Евгении Гранде» окружено двумя женскими обликами, мало сходными между собой. Еще бесспорнее

то, что простой стиль романа социально-реалистического совсем не сходен с сведенборгианскими мотивами послесловия. «Евгения Гранде» исходила от исконного Бальзака, крепкого внука крестьянина, — нельзя этого забывать. «Серафита», как бы ни была она стилистически тонка, внушена представительницей той аристократической семьи, упадочность которой недавно вскрыта новыми документами в связи с письмами Пушкина к Собаньской, родной сестре Эвелины Ганской.

Еще никогда с такой явственностью не обнаруживались два полюса жизни и творчества Бальзака. Социальная природа того и другого становится также ясной, как никогда.

Есть в послесловии еще одно место, доставившее не мало забот бальзаковедам. Подчеркивая указанную также и предисловием реалистичность замысла «Еврении Гранде», Бальзак на этот раз высказывается еще категоричнее: «Здесь ничего не придумано». Кое-кто из исследователей и журналистов, слепо доверившись этой фразе, бросился в Сомюр отыскивать прототип старика Гранде. Поиски оказались тем более соблазнительными, что, как всегда, Бальзак поселил своих героев в хорошо известный ему городок, находящийся в Турени, на его родине. Улицы городка и дом Гранде выписаны Бальзаком так тщательно, что вполне естественно производили впечатление строго реалистической жанровой картины в духе голландских живописцев. Поиски частично увенчались успехом, но именно частич-

ность этого успеха тем более вскрывает процесс творческой работы Бальзака[1]. Он прав: «Во всяком провинциальном городе имеется свой Гранде». Напрасно, однако, верить Бальзаку, что он будто бы простой копировальщик. Тщательность неоднократных экспедиций в Сомюр, не только использовавших рассказы старожилов, но и переворошивших все местные нотариальные акты, судебные протоколы, приходские книги, в точности указывают объем бальзаковского реализма в узком и наивном смысле этого слова. Действительно, во времена Бальзака жил в Сомюре богач, далеко не столь богатый, как Гранде, скупец, далеко не столь скупой, по имени Жан Нивело. У Нивело была дочь, которую он баловал, дал ей отличное, по тем временам, образование и выдал замуж в 1829 году с приданым в триста тысяч франков. Весьма вероятно, что Бальзак видал этого Нивело и слыхал об его скупости немало рассказов. Но уже его отношение к дочери и то еще, что в 1833 году он был еще жив (а именно к старости стал он мелочно скупым), разрушает сюжетную канву романа. Да мало ли и других скупцов встречал Бальзак в провинциальных городах, которые он знал превосходно! После поисков в Сомюре можно заранее сказать, что в частностях сюжета, во множестве своих отдельных черт и остальные скупцы окажутся не более похожи на Гранде, чем Нивело из Сомюра. Есть, однако, некото-

---

[1] Результаты этих поисков обследованы в книге: Maurice Serval, Autour d'Eugénie Grandet, Champion, 1924.

рые частности первой редакции романа, от которых Бальзак со временем был принужден отказаться, признав их недостаточно реалистическими. Речь идет о размерах богатства Гранде, вызвавших сомнения у рецензентов и у друзей Бальзака. Сначала он сопротивлялся. Он уверял Зюльму Карро, что знавал в Туре бакалейщика с состоянием в восемь миллионов, знавал некоего Эйнара, в прошлом уличного разносчика, впоследствии накопившего двадцать миллионов. Но эти упреки задели Бальзака за живое, и, подготовляя новые издания романа, он каждый раз проверял все цифры.

При жизни автора роман целиком печатался три раза: издания 1834, 1839 и 1843 годов. Кроме того, частично первая глава была помещена в журнале 1833 года. Сличение этих четырех вариантов доказывает[1], что в общем текст сразу вылился у Бальзака в окончательную форму, нередко десяток страниц подряд переходит из издания в издание без малейших изменений. И много замен самых незначительных. В общем, правка и переработка текста шли в следующих четырех направлениях:

1. В изданиях 1839 и 1843 годов исчезло деление на главы, по-видимому, против воли автора. Быть может, прав Морис Аллем, восстановляя это деление, еще более делающее обозримым простое и ясное строение романа. В издании 1834 года он делился на семь глав:

I. Буржуазные характеры.

---

[1] Варианты этих изданий приведены в книге: Balzac, Eugénie Grandet, Introduction et notes par Maurice Allem, éd. Garnier, 1933.

II. Парижский кузен. (См. стр. 31, начиная со слов: «Шарль Гранде, красивый молодой человек...»[1])

III. Провинциальная любовь. (Стр. 47, со слов: «В чистой и однообразной жизни...»)

IV. Обещания скупца, клятвы любви. (Стр. 76, со слов: «В отсутствие отца...»)

V. Семейные горести. (Стр. 112, со слов: «Во всяком положении на долю женщины...»)

VI. Так-то все кончается на свете. (Стр. 141, со слов: «В тридцать лет Евгения...»)

VII. Заключение. (Стр. 157, со слов: «Однако господину председателю...»)

2. Для каждого нового издания Бальзак вновь пересматривал и уточнял вопрос о том, каким именно состоянием владел Гранде, изменял количественно итоги, отдельные статьи доходов, отдельные финансовые операции. Наибольшая часть вариантов относится к этой финансовой области, что для реализма Бальзака совсем не безразлично. Не только писатели его эпохи, но и многие французские авторы, современные нам, изображают некоего героя вообще, неизвестно на какие средства живущего, неизвестно чем занимающегося. Этому абстрактному психологизму Бальзак был как нельзя более чужд.

3. Поправки чисто стилистического порядка, уточняющие положение или даже самую незначительную как будто деталь, которая, однако, показательна для данного характера. Кое-где фраза сокращена и сделана еще бо-

---

[1] Страницы указаны по 4-му тому Собр. соч Бальзака, Гослитиздат, М. 1935.

лее ясной. Кое-где вновь является характерная черточка. Стилистических поправок немного, если не принимать во внимание отрывок из первой главы, печатавшийся в журнале «Эроп литтерер» за 1833 год, еще до того, как роман был окончен.

4. И, наконец, поздние поправки в именах, вызванные желанием Бальзака объединить героев всех своих произведений как бы в одну огромную семью и включить даже обособленный роман в состав «Человеческой комедии».

Больше всего хлопот доставило Бальзаку состояние старика Гранде. Получается очень показательная таблица, если свести вместе варианты различных изданий.

ВАРИАНТЫ ИЗДАНИЙ

Первая глава	1833 г.	1834 г.	1839 г.	1843 г
В 1816 году у Гранде под виноградником десятин	140	140	100	100
Он получает бочек вина	1000—1200	1000—1200	700—800	700—800
Деньгами у него в миллионах	2 $^{1}/$	3 $^{1}/_{2}$		4
В 1819 году его состояние в миллионах	до 6	до 6	до 5	до 5
Всего земли у него в десятинах	500	300	300	600
За имение Фруафонд им уплачено миллионов	—	5 золотом	3	3
Третья глава				
Он получает с лугов вязанок сена	—	3000	1000	1000

Стоимостью в франках	—	1800	600	600
У него посажено тополей	—	2500	2000	2000
Стоимостью в тысячах франков	—	75	50	50
Он получает бочек вина	—	1600	1400	1400
Продает по стоимости в франках	—	150—200	100—150	100—150
За весь срезанный лес он получит тысяч франков	—	1500	800	600
Биржевая спекуляция принесет ему через 2 года миллионов	—	4	2	1 $^{1}/_{2}$
Все его состояние должно составить в миллионах франков	—	14	8	8
Четвертая глава				
От биржевой спекуляции он фактически получил в тысячах франков	—	4300	2000	2400
Шестая глава				
В 1825 году к моменту смерти Гранде состояние его в миллионах франков	—	20	11	17

В основном Бальзак согласился со своими критиками и постепенно снижал состояние Гранде, особенно уменьшая размеры доходов с 1816 года по 1825 год, отчего пришлось повысить цифру его капиталов в 1816 году с $2^{1}/_{2}$ миллионов по варианту 1833 года до 4 миллионов по варианту 1843 года. Но для этого последнего издания Бальзак еще раз пересмотрел все цифры и признал свои уступки критикам

чрезмерными: снизив по варианту 1839 года состояние Гранде к моменту смерти до 11 миллионов, он по варианту 1843 года вновь его повысил до средней цифры в 17 миллионов. Все эти подсчеты в ходе повествования совсем не протокольные, обезличенные цифры. За каждой из них сквозит характерная черточка не только расчетливого скупца, но и умного спекулянта, и именно оттого, что он умен, еще более ужасного. Как характерно, например, то, как он заранее подсчитывает свои барыши от спекуляций с фондами. По варианту 1834 года его подсчеты были несколько меньше действительных результатов: вместо предполагавшихся 4 миллионов он получил 4 миллиона 300 тысяч. В варианте 1839 года Бальзак пассивно поддался голосу критиков и сравнял обе цифры, снизив их обе до 2 миллионов. Но в издание 1843 года он вносит замечательную поправку: Гранде предполагает, что спекуляция принесет только $1^1/_2$ миллиона, а она на самом деле приносит почти вдвое больше. Значит, старик просчитался? Совсем не это подчеркивает Бальзак такой поправкой. Гранде — крупный спекулянт-хищник, но, кроме того, он скупец. На всякий случай оберегая себя от возможных разочарований, он преуменьшил свой предстоящий барыш. И как же он потирал руки от удовольствия, когда на него свалилось неожиданное счастье двойного барыша! Гранде — финансист-заправила, который держит в своих лапах весь Сомюр, но он всего-навсего бочар, он скромный бочар, который сам починит ступеньку лестницы; поэтому его интересуют не только широкие, парижского

размаха спекуляции; нет, разумеется, он помнит и каждую вязанку сена и каждый ствол тополя. Когда в четвертой главе старик решил облагодетельствовать племянника и купить его безделушки, Бальзак опять-таки вносит замечательную поправку: по варианту 1834 года качество золотой цепочки оценено в 19—20 каратов. Нет, старик преувеличил, он не мог так дорого оценить цепочку даже перед лицом племянника, который едва ли понимал, как на деньги исчисляются караты, и в издании 1839 года качество понижено до 18—19 каратов. Но для издания 1843 года Бальзак еще раз подсчитывает и находит в предыдущих изданиях грубую ошибку; конечно, старик не мог заплатить племяннику за его золотые безделушки такую огромную сумму, как 1985 франков 75 сантимов, и в издании 1843 года автор отчеркнул тысячу, оставив только 985 франков 75 сантимов.

Бальзака упрекали за романтическое увлечение миллионами. Конечно, только финансист мог бы установить, насколько правдоподобны многозначные цифры состояния Гранде. Но гораздо выразительнее малые цифры, мелкие подсчеты, делающие столь реальной фигуру провинциального скупца. А кроме того, извлеченная нами из разных мест романа финансовая сводка, конечно, нигде не фигурирует в романе. Цифры по отдельности внедрены в ту или иную часть повествования, иной читатель их может и не заметить. Даже и за этими голыми цифрами виден старик Гранде в его характернейших чертах.

Перед каждым новым изданием Бальзак

вновь пересматривал текст и с точки зрения чисто стилистической. Напечатав отрывок из первой главы в сентябре 1833 года, он выправил его уже в ноябре, сжав фразы, конкретизировав образы. Когда Бальзак рассказывает на первых страницах о том, до какой степени все становится сейчас же известным в провинциальном городке, он дает такую черточку: «И девушке нельзя высунуться из окна без того, чтобы ее сейчас же не заметили кучки зевак»; вместо этих «les groupes inoccupés», («кучек зевак») первоначально стояло «sans que trente visages ne la voient» («чтобы на нее не взглянули тридцать лиц человеческих»). Конечно, это цифровое обозначение было мало уместным. Еще пример бальзаковской правки: заключая характеристику старика Гранде, Бальзак дает в издании 1834 года лапидарную формулу: «Aussi, quoique de moeurs faciles et molles en apparence, monsieur Grandet avait-il un caractère de bronze», которую Достоевский [1] передал также лапидарно: «И действительно, Гранде, хотя тихий и уклончивый, был твердого, железного характера». В варианте 1833 года вместо «faciles et molles» — («мягкий и покладистый») стояло куда менее выразительное «doux et tranquille» («тихий и спокойный») и вместо «железный» стояло крайне абстрактное выражение «был невероятно тверд в своих мнениях». Еще характерная частность: первоначально было указано, что Гранде носит белый галстук, и только в 1839 году Бальзак

---

[1] Еще при жизни Бальзака «Евгения Гранде» была переведена на русский язык Ф. М. Достоевским.

спохватился — при скаредности Гранде практичен ли белый галстук? И заменил его черным. Указывая на исключительную урожайность 1811 года, Бальзак первоначально ограничился словом «памятный год», в издании 1839 года добавил реалистично и деловито: «когда сбор урожая стоил неслыханных трудов». Еще более частная поправка: Нанета донашивает сапоги хозяина, «потому что у нее была большая нога» (издание 1834 г.); и гораздо живее в издании 1839 года «и ей они оказывались впору». Искусственное сравнение пришло сначала в голову Бальзака, когда он хотел обозначить, как чувствовал себя племянник, поселившись у дядюшки: «Они его окружили и залепили со всех сторон, как пчелы покрывают воском упавшую к ним в улей улитку» (текст 1834 г.). Достоевский заметил эту неловкость и заменил улитку — букашкой. Сам Бальзак поступил проще: в 1839 году вычеркнул это цветистое сравнение, неуместное в такой жесткой стилистически книге. Точно также вычеркнута дальше в повествовании о том, как Крюшо слушал подсчеты, фраза: «Изумленный Крюшо готов был преклониться перед Гранде». В этом мире взаимного пожирания речи не может быть о преклонении. Старик собирается рассказать племяннику о самоубийстве его отца; первоначально стояло: «Собщить печальную новость», в издании 1843 года куда колоритнее: «Не сладкие новости услышишь ты». В подлиннике еще сильнее: «qui ne sont pas sucrées» («не сахарные»). В этой одной поправке и ехидный намек на то, какой сладкоежка был

до сих пор Шарль, и отличная передача самой интонации старика. Еще сильнее поправка в том месте, где старик прислушивается к плачу Шарля об отце; в первых двух изданиях старик ограничивался одной фразой: «Пусть его плачет, пусть первый припадок пройдет», но в издании 1843 года Гранде после паузы добавляет: «Куда он годится этот молодой человек, если покойники для него дороже денег». Наконец еще поправка. Старик Гранде дает жене денег на расходы, а затем сам у нее просит их обратно. В первых изданиях стояло: «Гранде утихомиривался недели на две, если ему удавалось стащить у нее хоть немножко денег». Вместо этого «стащить немножко» в издании 1843 года появился жест старика, появилась нудная повторность этого нищенского выпрашивания: «когда ему удавалось вернуть обратно монету за монетой все выданные им деньги».

Вот и все стилистические исправления, которые Бальзак внес, подготовляя последующие издания. Среди них нет ни одной лишней; от каждой из них образ делался определеннее, глухое общее указание заменялось точно переданным движением. Конкретизация образа — такова цель всей переработки текста.

Постепенно конкретизируются и самые незначительные персонажи романа. Едва лишь упоминаемый нотариус, потом именуемый «некто А», в издании 1843 года получает имя: оказывается, это тот самый Роген, который фигурирует и в романах «Цезарь Бирото», «Жизнь холостяка» и в рассказе «Вендетта».

Безыменная сначала актриса, в которую влюблен де Грассен, в издании 1843 года также получает имя: оказывается, это та самая Флорина, которую мы встретим во множестве произведений Бальзака. Упоминаемая в самом конце повести герцогиня по изданию 1834 года именовалась Марженси — именем, которое потом исчезло со страниц «Комедии», в издании 1839 года она стала той герцогиней Шолье, которую мы знаем по другим книгам Бальзака.

Быть может, кто-нибудь признает мелочными эти переименования. Для Бальзака они имели большой смысл: второстепенные персонажи становились знакомыми лицами, и история провинциального скупца теряла свою изолированность, тем более что впоследствии Бальзак напомнит о старике Гранде в романе «Крестьяне» и об его разорившемся брате в рассказе «Банкирский дом Нусингена». Индивидуальная судьба вплеталась в огромный человеческий поток.



«ОТЕЦ ГОРИО»

(1834—1835)

Повесть «Отец Горио» уже сто лет тому назад стала известна русскому читателю. По мере того как она печаталась в журнале «Ревю де Пари», перевод появлялся на страницах «Библиотеки для чтения» за 1835 год. В том же году «Телескоп» напечатал эту повесть под заглавием «Дед Горио», и под заглавием «Старик Горио» вышла она отдельным изданием в 1840 году. Первое появление «Горио» в России сопровождалось предуведомлением Сенковского, лишь на половину почтительным к Бальзаку: «Повесть эта, в которой примечательно раскрылся талант молодого романиста, еще не вся издана по-французски. Мы сообщаем ее как новость. Само собою разумеется, что длинноты и повторения, которыми Бальзак увеличивает объем своих сочинений, устранены в переводе». За последующие сто лет «Горио» еще несколько раз заново переводился на русский язык.

Французские исследования позволяют восстановить историю этой повести более деталь-

но, чем других книг Бальзака. В частности и за последнее время появился во Франции ряд работ или специально о «Горио» или, более обще, об этом среднем периоде бальзаковского творчества. К середине тридцатых годов, ко времени появления «Горио», Бальзак вышел на широкую литературную дорогу, он добился успехов у прессы, крупнее которых он не имел за всю жизнь; он уже покинул мансарду и вместе с нею романтические веяния, достигая полноценного социального реализма. От отдельных сцен частной или парижской жизни он переходит к грандиозному замыслу единой эпопеи «Человеческая комедия», которая объединит все его творчество. Наконец, как раз к появлению первых изданий «Горио», приурочивается начало той травли Бальзака со стороны мелкой парижской прессы, которая достигнет неслыханной резкости года через два Таким образом, «Горио» бесспорно одна из кульминационных точек творчества Бальзака и интереснейшая глава его литературной биографии.

Бальзак датировал «Отца Горио» сентябрем 1834 года. Дата эта не совсем точна. Во всяком случае она не означает, что в сентябре эта повесть была уже закончена, а является скорее дружеским воспоминанием о том, что осенью этого года Бальзак работал над первой ее главой, живя в имении Саше, которое принадлежало семейству Маргонн, давнишним приятелям семейства Бальзака. Посвятив повесть зоологу Этьену Жофруа Сент-Илеру, Бальзак ставил эту не совсем точную дату, как своего рода второе посвящение в благодар-

ность за оказанное гостеприимство. Фактически же работа над «Горио» заняла не только весь конец 1834 года, но и первые два месяца 1835 года.

Не раз высказывалось мнение, что, если «Горио» и написан в 1834 году, то задуман он значительно раньше. Чтобы подтвердить это мнение, цитируют обычно отрывок из речи адвоката Дервиля, заключающей повесть «Полковник Шабер», датируемую 1832 годом: «Я видел отца, умирающего на чердаке без гроша в кармане, покинутого двумя дочерьми, которых он наделил рентой в сорок тысяч». Цитируя эту фразу, несомненно излагающую вкратце сюжет «Горио», иногда подчеркивают, как она точна даже в цифровом отношении. Редактор[1] новейшего критического издания «Горио» заключает эту цитату таким суждением: «Кто же такие эти дочери, если не дочери Горио? Каждая из них действительно получила приданое по восьмисот тысяч франков или считая по пяти процентов, как раз по сорока тысяч франков ренты». Рассуждение правильное, но из него никак нельзя делать вывод, будто бы замысел «Горио» был ясен Бальзаку уже в начале 1832 года: в двух первых изданиях повести «Полковник Шабер» эта фраза отсутствовала, а появилась она впервые в издании 1835 года, то есть после выхода в свет «Горио», и очевидной целью ее было теснее связать между собой первоначально разрозненные произведения. Также и в «Гобсеке», датированном

---

[1] H. Balzac, Le Père Goriot. Avec une introduction et des notes par Maurice Allem, éd. Garnier, 1930.

1830 годом, читатель найдет многочисленные упоминания о Горио и его дочери Анастази де Ресто, но и эти упоминания отсутствовали в первых вариантах, они вставлены Бальзаком только в издание 1835 года для того, чтобы задним числом включить «Гобсека» в систему «Человеческой комедии».

Бальзак работал над «Горио» с подъемом, ему самому замысел нравился: «Это произведение будет лучше «Евгении Гранде», по крайней мере я им более доволен» (письмо к матери, сентябрь 1834 года); несколько позже он пишет сестре, что «Горио» более взволнует читателя, чем «Гранде» и «Поиски абсолюта». Не раз пишет он о «Горио» и г-же Ганской, здесь тон Бальзака иной, он считает себя вынужденным заранее оправдываться: «Отец Горио» — прекрасная книга, но чудовищно печальная. Для полноты картины приходилось описывать нравственные отбросы Парижа, и это производит впечатление отвратительной язвы» (22 ноября 1834 года). «Я вам предсказывал, что «Поиски абсолюта» вас удивят; еще менее будет вам понятен «Отец Горио» (26 ноября). Всякий раз, когда Бальзак пишет Ганской о все возрастающем успехе романа, радость от успеха перемежается у него с нескрываемой горечью: «Горио» — успех неслыханный, все единогласно заявляют: и «Евгения Гранде» и все прежнее превзойдено» (15 декабря). «Ну, а что же от этого выигрывает публика? Ее выигрыш — «Отец Горио», от которого глупые парижане без ума. Вот «Отец Горио» и поставлен превыше всего» (22 декабря). «Отец Горио» производит фурор, еще ни одно из мо-

их произведений так не расхватывалось» (10 февраля 1835 г.). «Ни одно произведение мое не сопровождалось таким успехом, как «Отец Горио». Тупой Париж, который умудрился совсем не заметить «Поисков абсолюта», сразу раскупил 1200 экземпляров «Горио», еще прежде, чем о нем появились объявления. Готовится еще два издания. Теперь у меня кучи золота. За три месяца «Горио» мне дал тысячу дукатов» (11 марта 1835 г.).

Конечно, Бальзак прекрасно понимал, что ни сентенции о лживости «света», ни мещанская трагедия «Горио» не очаруют г-жу Ганскую. Но, может быть, в этом письме от 11 марта есть и подлинные мысли Бальзака, который очень любил свою повесть «Поиски абсолюта» и не мог примириться с тем, что читатели мало заметили ее.

При своем появлении «Горио» несомненно заинтересовал читателей. Едва закончилось его печатание в журнале «Ревю де Пари» [1], как понадобилось два издания. Одно вышло двумя томиками с предисловием в марте 1835 года и именуется вторым, другое — в мае 1835 года, с поправками и другим предисловием, именуемое третьим. Но напрасно библиограф стал бы искать первое издание: такового никогда не существовало. Вопреки обычаям книготорговли издатель Верде признал первым изданием появление «Горио» в журнале, а действительное первое издание наименовал

---

[1] Роман печатался в номерах «Ревю де Пари» за 14 и 28 декабря 1834 и за 28 января и 11 февраля 1835 года.

вторым. В том же 1835 году Верде выпустил в четырех томиках четвертое издание (фактически третье), которое хотя и имеет пометку «исправленное и дополненное», но представляет собою простую перепечатку третьего. Действительно исправленное издание появилось в 1839 году, и, наконец, при жизни Бальзака «Горио» напечатан в 9 томе «Человеческой комедии» (издание Фюрн, 1843 г.) и отдельным изданием вышел в издательстве Шарпантье в 1846 году. По изданию Фюрна «Горио» включен в «Сцены парижской жизни». Внося поправки в издание 1843 года, Бальзак, в частности, указал, что эту повесть следует относить к «Сценам частной жизни». В изданный Фюрном текст Бальзак внес рукописные поправки и изменения, которые учитываются наиболее авторитетными посмертными изданиями.

Помимо того, что в одном 1835 году понадобилось выпустить три издания «Горио», об успехе свидетельствует и тот факт, что театры сейчас же принялись его инсценировать. Уже 6 апреля 1835 года в театре «Водевиль» была поставлена пьеса Ансело и Полэна «Отец Горио», сюжет которой таков: Горио выдает Дельфину замуж за Нусингена; через некоторое время Нусинген уезжает навсегда в Англию, бросив Дельфину; она принуждена поступить служанкой в меблированные комнаты, здесь встречает Растиньяка, бедного студента, который неожиданно получает наследство и женится на Дельфине, и Горио счастливо живет с ними. От Бальзака здесь остались только имена действующих лиц. Того же 6 апреля и театр «Варьетэ» поставил пьесу

«Отец Горио», авторами которой являлись Тэлон, Комберуз и Жэм. Здесь Викторина Тайфер оказывалась незаконной дочерью Горио, а Вотрен и Растиньяк — претендентами на ее руку. Пьеса кончалась также счастливо, но к самому Горио судьба была менее благосклонна, чем в театре «Водевиль»: его устраивали в богадельню. От Бальзака и здесь оставалось немногим больше. В обращении с авторами тогдашние драматурги были куда более беззастенчивы, чем современные нам инсценировщики. Но, очевидно, герои бальзаковского романа сделались настолько популярны, что одними их именами можно было привлечь публику в театр.

Казалось бы, Бальзаку оставалось только радоваться успехам. Однако в мартовской книжке «Ревю де Пари» Бальзак помещает предисловие к «Горио», датированное 6 марта 1835 года, где он пишет: «Отец Горио» был начат в час отчаяния... Автор не верит ни в великодушие, ни в внимательность подлой, воровской эпохи, которая старается купить книги за гроши, где-нибудь из-под полы на улице, как она покупает огниво: вскоре ей захочется приобретать самого Бенвенуто Челлини по дешевой цене, ведь наша эпоха объявила войну поэтам, лишив их защиты гражданского кодекса, обкрадывая их при жизни и отнимая наследство у их семьи... Критика, этот дряхлый прихлебатель литературных пиршеств, покинув салоны, примостилась в кухне, где помешивает в кастрюлях еще не вскипев-

шие соуса, и, конечно, заявит от лица публики, что пора бы не возвращаться больше к одним и тем же персонажам...»

Значительная часть предисловия занята защитой против обвинений в том, что литературные вкусы автора направлены только на грешниц, что он воспевает супружеские измены. В опровержение Бальзак приводит таблицу с подсчетом, сколько добродетельных и сколько недобродетельных женщин фигурировало в его произведениях. Первых оказывается тридцать восемь, вторых двадцать две. Чтобы усилить перевес первых, Бальзаку пришлось причислить к ним не только Теодору из «Шагреневой кожи», но даже г-жу Воке, относительно которой Бальзак, впрочем, оговаривается в подстрочном примечании: «Она находится под сомнением».

Это предисловие было перепечатано и в так называемом «втором» издании «Горио», а в следующем издании заменено новым предисловием, помеченным 1 мая 1835 года, оно короче первого, список добродетельных в нем не фигурирует, но оно не менее мрачно. Начинается оно таким размышлением: «С тех пор как «Отец Горио» перепечатан в виде книги, на которой, по странной логике издателя, значится *второе издание,* он привлек внимание придворной цензуры Ее Величества Газеты, этого самодержца XIX века, который царит над королями, дает им советы, сажает их на престол и лишает престола, который время от времени считает себя обязанным блюсти нравственность, после того как он упразднил государственную религию. Автор предвидел, что

такова судьба отца Горио страдать в жизни литературной, как он страдал в своей жизни реальной. Бедный Горио! Дочери от него отреклись, потому что у него не осталось денег, а продажные листки отреклись от него под тем предлогом, что он безнравственен...»

Откуда это отчаяние Бальзака? От каких нападок он был принужден обороняться? Вопрос остается не вполне ясным, хотя недавно бальзаковед Марк Бланшар для своей обстоятельной книги «Бальзак по свидетельствам современников и отзывам критики» перерыл газеты тех годов. После 1835 года нападки на Бальзака приобретут значительную остроту и достигнут крайней резкости, когда будет опубликована вторая часть «Утраченных иллюзий» — таковы выводы Бланшара. Но напрасно он лишает эпитета «резкий» фельетоны и заметки журнальчика «Вер-Вер» (февраль — март 1835 г.), которые сам же приводит в своей книге. Вот в каком тоне писал этот журнал: «Господин де Бальзак, живущий недалеко от Обсерватории, и в повара нанял астронома. Он недавно дал обед, о котором немало говорили в Опере, ибо господин де Бальзак задает обеды с той естественностью, с теми остроумными замечаниями, с той тонкой фантазией и изысканнейшим вкусом, какие свойственны ему, когда он описывает женщин... Но в противоположность его литературным сочинениям, которые всегда кончаются столь плачевно, у обедов господина де Бальзака — всегда великолепная развязка, они заканчиваются обычно десертом, в котором не менее двадцати восьми блюд, в том числе неизменные сли-

вы из Тура, сладкие соотечественницы господина де Бальзака. После обеда подают чаши, надушенные одеколоном. Изумительный одеколон, как нельзя лучше выражает сущность и резюмирует литературные произведения господина де Бальзака. В этих утонченных флаконах вы сразу узнаете автора и его утонченных героинь. Напрасно сравнивать, как это иногда делают, господина де Бальзака с Мариво, нет, в своих новеллах — он фабрикант одеколона».

В марте 1835 года «Вер-Вер» изо дня в день пишет о Бальзаке, то жалуясь на длинноты «Горио», то напоминая Бальзаку о наступлении поста и высказывая надежду, что Бальзак теперь «напишет «Сына Горио», и сам сын будет лучше отца и у книги будет благополучный конец». К этой же теме о конце карнавала газета возвращается и в следующем номере, на этот раз уже с полной развязностью: «По слухам, господин де Бальзак принес свою шевелюру и трость на жертвенник карнавала и возвращается к обычной жизни человека, у которого в кармане пусто. На семь месяцев он удаляется в неведомую пещеру, в оазис, где-то возле Тура, в домик XVIII века. Он возвращается туда, чтобы последним ударом плеча подпереть свою славу и последним ударом дубины добить тридцатилетнюю женщину».

Что этим фельетонам противопоставила серьезная критика? Она почти молчала. За весь 1835 год одна серьезная статья — в газете «Конституционалист» от 23 марта. Она дает ретроспективный обзор, без оговорок хвалит «Евгению Гранде», частично «Сельского вра-

ча», находит прекрасной четвертую главу «Поисков абсолюта» — «Смерть матери». В этой же статье имеется верное указание, что салоны создали оценку Бальзака, а критика запаздывала, что Бальзаку отводили место где-то в низах литературы рядом с Поль де Коком, что саркастическое отношение к нему бульварной прессы перешло и в серьезные газеты. В заключение «Конституционалист» странным образом утешает Бальзака: «Если еще смеются над ним, как над человеком, то не смеются над его книгами».

В период, непосредственно следующий за изданием «Горио», все глубже молчание критики и все развязнее бульварная печать. Газетка «Шаривари» от мая 1835 года до конца 1837 года почти в каждом номере избирает Бальзака своей мишенью, то она пишет об его необыкновенной трости, то о новой тяжбе его с издателем, то глумится над повестью «Старая дева», потом опять о трости; пишет о том, что Бальзак присвоил себе не принадлежащий ему герб старинного дворянского рода Бальзаков д'Антрег, о том, что перед домом Бальзака «бьет фонтан из слез, пролитых при чтении его произведений непонятыми женщинами», о том, что, «увидев его основательное брюшко, его безмерно длинные волосы, двенадцать дам общей сложностью в 360 лет (по тридцати на каждую) не пережили утраты иллюзий и скончались на великом диване великого писателя», и т. д.

Среди такой литературной атмосферы приходилось работать Бальзаку. И если с каждым годом жесточе становилось пустое зубоскаль-

ство печати, то весьма вероятно, что эти же самые пародии, эти же анекдоты о Бальзаке, созданные, как говорится, «устной прессой», давно уже ходили по рукам и из Парижа проникли в глухую провинцию. Возможно, что устная пресса, сплетни которой появятся в печати впоследствии, и довела Бальзака до отчаяния, сквозящего в каждой строке предисловия к «Горио».

Преданный друг Бальзака Зюльма Карро огорчается в письме от 29 августа 1833 года: «Когда мне в руки попадает газета или какие-нибудь уведомления издательств или журнальные обзоры, где рассматривается вся литература нашего времени, об вас там я не нахожу упоминания; вам не хотят простить того, что вы отказались от той литературы, которую можно бы назвать «в жанре *палач*», «в жанре *живодер*». Вы один теперь владеете тайной медленных, глубоких чувствований, оттенков и вибраций; вы презираете катастрофы, в которых нет ни смысла, ни правды, ни вкуса».

По поводу угрожающего Бальзаку процесса с издателем Мам Зюльма Карро шлет в августе 1833 года из Ангулема замечательное по искренности письмо: «Бедный мой Оноре, как вам завидуют, как на вас клевещут, пусть уж мысль ваша окажется на скамье подсудимых, а не вы сами, каких бы денежных жертв это вам ни стоило. Когда мне рассказывают о вашем процессе, с теми крайними преувеличениями, на которые способна только глупость и которые просочились из Парижа и к нам в про-

винцию, я краснею, я смущаюсь, точно виновата я сама. Бросьте вашу квартиру, как ни была бы она очаровательна, ведь это из-за нее у вас столько хлопот. Поверьте, Оноре, наш провинциальный дом с его скромными желтенькими занавесками приютит благородные, великодушные порывы не хуже, чем ваша гостиная с шелковыми обоями. Грабить вас, ведь это же ужасно, а им хотелось бы еще, чтобы вы защищались, но ради бога предоставьте им разорять вас и не обращайтесь к подкупленному правосудию. Не будете ли вы, рано или поздно, отомщены судом читателей? Кто может заблуждаться относительно ваших творений и вашего стиля?.. Ведь вопрос только в деньгах, не пачкайтесь, пожалуйста, из-за них... Вас, конечно, обкрадывают, а вы в деньгах нуждаетесь, но неужели нет потребности более высокой? Оноре, откажитесь от процесса, будь он самый справедливый в мире. Мне хотелось бы написать вам, рассказать вам, сколько горечи у меня на сердце от этого процесса, но я так взволнована, что написать ничего не могу. Если бы я была уверена в скором свидании с вами, я приободрилась бы... Позвольте же мне, самой бескорыстной из ваших приятельниц, сказать вам: ведь и вы порою бываете до жестокости легкомысленны. Пора с этим покончить, с каждым годом это становится все менее извинительным. Если бы вы знали, как часто сами даете оружие в руки праздной, завистливой толпе!»

Бальзак не внял советам Зюльмы Карро, не променял шелковых обоев на желтенькие занавески, ни завистливого Парижа — на ти-

шину провинциального домика. По-своему он был прав. Как ни полны отчаяния его письма и предисловия к первым изданиям его произведений, он любил борьбу и не сдавался. Но, конечно, права и Зюльма Карро. Бульварная пресса побивала Бальзака его же оружием. До дикости интенсивная работа и немалые его успехи в 1830—1835 годах, в частности, дали ему порядочный заработок. Он мог бы, вероятно, расплатиться с долгами, но предпочел тактику Растиньяка, о которой иронически рассказывал в «Шагреневой коже». В 1834 году помимо квартиры на улице Кассини в доме № 1 (который по своему внешнему виду напоминает фельетонисту газеты «Эко де Пари» пансион г-жи Воке) Бальзак снимает вторую квартиру на улице Де Батайль, которую он называет своей «кельей», своим «монастырем». (Письмо к живописцу Огюсту Борже 1 марта 1835 года.) В этой квартире он жил под чужим именем и почти ни для кого она не была доступна. Между тем на убранство ее великолепной гостиной Бальзак затратил много сил и очень много средств.

Показная жизнь, конечно, далеко у него не ограничивалась гостиной, о которой любили писать журналисты, что, вероятно, и входило в его намерения. Правда, эта гостиная мало для кого была доступна, но это только заставляло еще больше и еще злее сплетничать о ней. Рассчет вполне в духе поучений Вотрена. Однако Бальзак оказался далеко не столь талантливым учеником, как Растиньяк. Через короткое время ему придется побывать в долговой тюрьме (май 1836 г.), прятаться от

должников то в особняке графини Висконти на Елисейских полях (июнь 1837 г.), то у своего поставщика, портного Бюисона (в апреле 1840 г.).

Все эти годы не сходило с парижских газет зубоскальство по поводу притязаний Бальзака на роскошь и на аристократизм. Фельетонисты не хотели замечать скрытого за этими притязаниями глубокого социального конфликта, который вполне конкретно определился лишь с опубликованием биографических документов. Мало удивительного в том, что Бальзак долго не мог оторваться от соблазнов блеска аристократической культуры. Завистливое отношение к аристократической культуре, к аристократическим манерам в течение многих десятилетий не было изжито французской буржуазией. Ведь газетки, которые с таким упорством нападали на Бальзака, защищая «истинную аристократичность», и в то же время постоянно понося его за пессимизм, то есть за недоверие к творческим силам буржуазии, несомненно отвечали вкусам парижской буржуазии.

Поразительно то, что, сам пребывая в сердцевине этого социального конфликта, Бальзак с беспощадной прозорливостью описал конфликт, который его личную жизнь сделал, конечно, не смешною, а драматической. Драматической она осталась до конца, ибо в сороковых годах он, вновь поправив свои дела, всю личную жизнь пытался с растиньяковской прямолинейностью подчинить единой цели — женитьбе на аристократке. Годами он пишет день и ночь, на заработанные деньги отделы-

вает пышно в стиле, достойном жены-аристократки, дом, в котором и умирает через пять месяцев после свадьбы.

Весь этот социальный механизм, жертвою которого оказался и сам Бальзак, он с зоркой объективностью постиг уже в повести «Отец Горио».

Сто лет тому назад читатели жаловались на длинноты «Отца Горио». Мы теперь сказали бы обратное: эта замечательная повесть слишком коротка, эскизна, ряд мотивов в ней недоразвит. Быть может, Бальзак первоначально намеревался все содержание повести подчинить единой сюжетной линии, которую он крайне скупыми словами излагает в своей рабочей тетради. *«Сюжет «Отца Горио»* — честный человек — скромный мещанский пансион — 600 франков годового доходу — сам себя ограбил в пользу своих дочерей, которые обе имеют по 50 000 франков доходу, умирает как собака». Но в процессе работы повесть осложнилась другими темами: первые шаги карьериста Растиньяка, горькие проклятия «свету» виконтессы де Босеан, апология каторжника Вотрена. Трудно сказать, какая из этих линий оказалась основной. Их совместное появление вызвано не столько необходимостью более выпукло представить историю несчастного старика, сколько тем, что, когда Бальзак работал над «Горио», для него ясно обозначились очертания всей «Человеческой комедии». Повесть «Отец Горио» — первый шаг по новому пути.

В те же месяцы, когда печатался «Горио», начало выходить первое собрание сочинений Бальзака. При тогдашней неустойчивости издательского дела, одна фирма не смогла выполнить задачу целиком, хотя к тому времени собрание сочинений Бальзака не было еще объемистым. Поэтому получилось, что одна двенадцатитомная серия «Этюды о нравах XIX века» выходила с 1834 года в издательстве Беше, а вторая пятитомная — «Философские этюды» — с 1835 года в издательстве Верде. К тому и другому изданию даны пространные вступительные статьи, написанные Феликсом Давен, несомненно излагавшим подлинные мысли самого Бальзака. Год издания «Отца Горио», как то выясняется из вступительной статьи к «Этюдам о нравах XIX века», является также и годом замысла «Человеческой комедии», хотя бы в эскизе. Давен пишет: «Этюды о нравах сделались бы подобием Тысячи и одной ночи, собранием сказок, новелл и рассказов, если единая мысль не объединяла бы их... Единство бальзаковского творения обнаружилось для нас уже довольно давно, когда Бальзак высказывал свои замечания по поводу произведений Вальтера Скотта. Он так говорил нам, давая советы о том, какой общий смысл должен писатель выразить в своих трудах, если он рассчитывает на длительное влияние: «Быть человеком, это еще недостаточно, нужно стать системою, — таковы его слова. — Подобно Марию, Вольтер являлся воплощением мысли, вот почему он восторжествовал. Как бы ни был велик шотландский бард, он показал нам вереницу обособленных скульптурных

произведений, искусно сделанных, в большинстве случаев превосходных, мы видим восхитительные фигуры, в которых оживает дух каждой эпохи, но где же сам монумент? У Вальтера Скотта попадаются пленительные результаты изумляющего нас анализа, но нет синтеза. Его творение подобно музею, где каждый предмет, сам по себе великолепный, ни с чем не связан, не подходит ни для какого здания. Талант достигает полноты лишь в том случае, когда он присоединяет к творческой способности умение координировать свои творения. Наблюдать и изображать — одного этого еще мало, нужно видеть цель своих наблюдений и изображений. Северный сказочник обладал проницательностью, достаточной для того, чтобы дойти до такой мысли, но явилась она к нему слишком поздно. Если вы хотите, подобно кедру или пальме, пустить корни в зыбучих песках теперешней литературы, вам нужно, в ином идейном порядке, быть не только Вальтером Скоттом, но сверх того архитектором. Поймите также: чтобы сейчас сохранить свое место в литературе, для этого нужен не только талант, но и продолжительное время. Прежде чем у вас установятся прочные связи с здравомыслящей частью читателей, способной оценить вашу мужественную попытку, вам придется пить из чаши тревоги в течение десяти лет, вам придется глотать издевательства, подвергаться несправедливостям, ибо просвещенные люди, голосуя за вас с намерением прославить ваше имя, будут опускать в урну шары один за другим долгое время».

Это замечательное высказывание Бальзака позволяет утверждать, что слава, сопровождавшая появление «Шагреневой кожи» и особенно «Тридцатилетней женщины», скоро померкла в Париже. Горечь творчества в среде, по существу не понимавшей Бальзака, сказалась уже к 1834 году, когда перед ним только еще открывались новые перспективы его творчества. Во вступительной статье Давен формулирует их так: «Бальзак часто говорил своим друзьям, что, отправляясь от вышеуказанных замечаний (о Вальтере Скотте), он намерен медленно, книгу за книгой, осуществить «Этюды о нравах», которые должны изобразить общество во всевозможных его проявлениях. В единстве общества заключен целый мир, а отдельный человек здесь — только подробность, ибо автор предполагает рисовать человека во всех положениях, какие только может создать жизнь, описать его со всех точек зрения, уловить его во всевозможных фазах, последовательного и непоследовательного, ни вполне добродетельного, ни вполне порочного, вступающего в борьбу с законами ради собственных интересов и с нравами ради собственных чувств, волею случая, действующего логично или становящегося великим; показать, как общество непрестанно разрушается и вновь воссоздается, — словом, дать картину общества в целом, восстанавливая постепенно каждый из отдельных его элементов. Это произведение, очень гибкое и сплошь аналитическое, требующее много времени и много терпения, еще долго будет оставаться незаконченным. Условия нашей эпохи не позволяют

автору идти по прямой линии, от ближайшего пункта к следующему ближайшему пункту, не позволяют пребывать десятки лет в неизвестности, без вознаграждения и оплаты, и в один прекрасный день явиться на арену олимпийского цирка, перед лицом всех, держа в руках законченную поэму, завершенную историю, сразу получить награду за двадцать лет работы, о которой никто не знал, и избежать тех издевательств, которыми в наши дни обычно сопровождается жизнь всякого политика и всякого литератора, точно труды их являются преступлением».

По основным линиям это пространное введение, в полтора авторских листа, близко к сжатому предисловию, написанному самим Бальзаком в 1842 году. Но есть, однако, и существенные различия. Если в 1842 году Бальзак находил сходство между «Комедией» и трудами ученых зоологов, то в 1835 году подобие «Этюдов о нравах» он видит в разнообразии и единстве «Тысячи и одной ночи». Он уже и тогда делил «Этюды» на сцены жизни частной, провинциальной, парижской, политической, военной и деревенской, но гораздо резче, чем в 1842 году, подчеркивал, что деление это имеет символический смысл, что сцены частной жизни должны были, по этому первоначальному замыслу, изображать юность и молодость, период первых волнений и безраздумных чувств; сцены провинциальной жизни — ту фазу, когда страстями, расчетами и размышлениями сменяются непосредственность чувств и игра воображения, принимаемая за реальность; наконец сцены парижской

жизни изобразят возраст уже приближающийся к дряхлости: «В столице подлинные чувства являются исключением, они надломлены погоней за выгодой, они раздроблены шестернями механического мира; на добродетель здесь клевещут, невинность здесь — предмет торга, страсти уступают место разорительным пристрастиям и порокам; здесь все утончается, все анализируется, продается и покупается; это базар, где все котируется, здесь не стыдятся производить подсчеты на глазах у всех, здесь все человечество сведено к двум типам: обманщик и обманутый».

Повесть «Отец Горио», упоминаемая введением, не была включена в собрание сочинений 1834—1835 годов. Причина тому — только тогдашние условия издательского дела. Формально Бальзак имел право включить «Горио» только во второе собрание своих сочинений — 1842 года, озаглавленное уже «Человеческая комедия». Но на самом деле ни одно произведение Бальзака не примыкает так тесно, как «Горио», к идеям этого введения, во многих фразах которого мы до такой степени слышим голос самого Бальзака, что подпись Феликса Давена становится фикцией, возникшей по каким-то чисто-издательским соображениям. Характеристика Парижа, данная в введении, и есть отправной пункт повести «Отец Горио», которая писалась в те же месяцы, что введение, и которая является первою повестью Бальзака, построенною уже не по принципам законченной книги, а как «элемент системы». Отсюда нарочитая повторность персонажей. Растиньяк и Бьяншон уже появля-

лись в «Шагреневой коже», банкиру Тайферу был посвящен рассказ «Красная гостиница», ростовщику Гобсеку также уже был посвящен рассказ, носящий его имя, г-жа Босеан побывала уже героиней «Покинутой женщины» и т. д.

Правда, сестра Бальзака — Лаура Сюрвиль рассказывает в своих мемуарах, что первоначальный замысел будущей «Человеческой комедии» возник у него раньше — уже летом 1833 года, когда он только что опубликовал книгу «Сельский врач». Французские бальзаковеды, а за ними и русские биографы Бальзака, вполне доверяясь рассказу Лауры Сюрвиль, повторяют его. Но не оказалась ли и на этот раз Л. Сюрвиль тенденциозной? Мы видели, с какими предосторожностями сообщил Бальзак Эвелине Ганской об «Отце Горио», который должен был прийтись по душе Лауре не больше, чем Ганской. «Сельский врач» — тенденциозно благочестивая книга. «Не знаменательно ли, что именно эта книга явилась истоком «Человеческой комедии«?» Лаура могла так думать. Но, объективно исследуя этот существенный момент творческой биографии Бальзака, никак нельзя утверждать, что он приступил к осуществлению «Человеческой комедии» (которая первоначально именовалась «Этюды о нравах XIX века») ранее 1834 года. Ни «Сельский врач», произведение, находящееся на периферии бальзаковского творчества, произведение вполне изолированное, ни «Евгения Гранде», изданная в конце 1833 года, во всяком случае, еще не осуществляли *принципа повторяемости действую-*

щих лиц, еще не связывали произведений и персонажей в единую систему. Этот принцип впервые обнаруживается в «Отце Горио», который и оказывается, бесспорно, одним из ключей ко всей системе «Человеческой комедии».

Есть еще один источник, который, вероятно, внушал Бальзаку множественность тем и персонажей даже для произведения, столь простого по сюжету, как «Горио». Намек на этот источник сохранен текстом «Горио» в виде коротенькой английской фразы All is true. В первых изданиях «Горио» эта фраза печаталась в качестве эпиграфа ко всей книге, с указанием источника: Шекспир. Фернанд Бальдансперже [1], выпустивший специальное исследование о том, на какие иностранные литературные произведения ориентировался Бальзак, приходит к выводу, что едва ли хорошо знал Шекспира Бальзак, в ранние периоды упоминающий чаще об операх на сюжеты Шекспира. Вернее всего Бальзак вдохновился статьей друга своей молодости Филарета Шаля, который рассказывал о шекспировском театре в журнале «Ревю де Пари» за 1831 год такими словами: «Попробуйте втиснуться в эту толпу мужчин и женщин: мещан, дворян, воров, подмастерьев, сгрудившихся вокруг афиши; они дерутся, только бы прочитать ее не спеша. Это гигантских размеров объявление уведомляет о сегодняшнем спектакле и прибито на деревянных

---

[1] F. Baldensperger, Orientations étrangères chez Balzac, éd. Champion, 1927. См. также заметку того же автора в журнале «Revue de littérature comparée», 1931, № 1, p. 138—139.

столбах, идущих вокруг театра. Вглядитесь в ярко-красные буквы — и вы с удивлением убедитесь, что имя героя драмы Генриха VIII не указано, а написано лишь:

All is true, an historikal play.

(Все здесь правда, пьеса историческая.)

Так озаглавливая свое творение, Шекспир полагал, что он заранее завоюет расположение народа и обезоружит критику».

Эта картинка, на которую несомненно намекает коротенькая английская фраза, внедрившаяся в текст «Горио» [1], очень типична для отношения к Шекспиру французских романтиков, а к их числу и принадлежал Филарет Шаль. Они восхищались не столько реализмом Шекспира, сколько соединением трагического с комическим, высокого и причудливого с повседневным. Таким образом, эта фраза открывает целую цепь ассоциаций, которая обязывает проследить романтические веяния в повести «Отец Горио». Возможно, что и здесь, как и в других случаях, романтизм дал толчок замыслу Бальзака. К романтическому можно отнести идеализацию преступника, бросающего вызов обществу, а также трактовку старика Горио, как мономана, поглощенного единой страстью, любовью к дочерям. Однако эти отдельные мотивы буквально тонут в реализме «Горио». Слова «все здесь правда» имели для Бальзака 1834 года иной смысл, чем для Филарета Шаля 1831 года. Как исторически правдив Бальзак, например, в том, что он местом столкновения трагиче-

---

[1] Самое начало повести, конец ее первого абзаца.

ского с комическим избрал общедоступный пансион. Для Парижа эпохи Реставрации подобные пансионы — явление очень характерное. Дворяне, разоренные революцией и не сумевшие вновь добиться положения, наследники новоиспеченных богачей, которые столь же быстро и разорялись, растерявшись в этой быстрой смене режимов, бывшие офицеры, живущие на половинной пенсии, торговцы, удалившиеся от дел, непризнанные наследники финансистов нового типа, которых Бальзак именовал «хищниками, рысями», — словом, все разношерстные отбросы истории принуждены были ютиться в общедоступных пансионах какого-нибудь жалкого квартала Сен-Марсо. Эта доминирующая в повести и исторически верная тема мрачно-юмористического пансиона, наряду с блестяще написанной историей Растиньяка, и создали повести «Отец Горио» славу реалистического произведения.

Рукописи Бальзака, которых сохранилось, по-видимому, очень много, до сих пор почти не привлекли внимания исследователей. Объемистое и превосходное библиографическое описание всех печатных материалов, относящихся к Бальзаку, составленное американцем Ройсом [1], даже не упоминает о рукописях. Оправдывается это, может быть, двумя особенностями работы Бальзака: во-первых, текст его произведений создавался в процессе

[1] W. H. Royce, A Balzac Biblioqraphy, Chicago, 1929.

многократной правки корректур и стилистических исправлений каждого нового издания, во-вторых, в моменты лихорадочной спешки почерк Бальзака делался крайне неразборчивым.

«Горио» является редчайшим исключением. Попытка описать рукопись все-таки была сделана, хотя далеко не полно. Ее автор, Марио Рок[1], кончил в 1905 году университет и в качестве дипломной работы взял эту тему. Он простосердечно сознается, что получил задание сравнить текст первых ста печатных страниц «Горио» с рукописью. И несмотря на эти ограничения, выводы Рока очень любопытны. Они вполне подтверждают наше предположение, что именно «Горио» представляет собой переломный пункт творчества Бальзака: от отдельных повестей к единой «Человеческой Комедии». Рукописный текст гораздо ближе к замыслу самостоятельной повести. Растиньяк здесь только упоминается, а та роль, которая будет ему дана в печатном тексте, первоначально выполнялась другим молодым человеком по фамилии Марсильяк, лишенным растиньяковского карьеризма. Из печатного текста, который создавался месяца через два, этот Марсильяк исчез. Рукописный текст относится к сентябрю — октябрю 1834 года, печатный — к декабрю. Вот дата этого перелома. Однако слияние Марсильяка и Растиньяка в одно лицо отразилось и на окончательном варианте: Растиньяк в «Горио» трактуется, так сказать, марсильяковски, гораздо мягче, чем

---

[1] M. Roques, Manuscrit et éditions du Père Goriot, «Revue Universitaire», 1914, № 6—7.

в других произведениях Бальзака. Второе наблюдение Рока: время действия было по рукописи более поздним — не 1819 год, а 1824. Эта частность не случайна: делая Растиньяка основным персонажем повести и связывая ее с теми сценами «Шагреневой кожи», в которых фигурировал Растиньяк, Бальзак предвидел дальнейшую карьеру Растиньяка, для которого требуется большее количество лет. Перемена времени действия привела к двум анахронизмам в печатном тексте, по которому столовники пансиона Воке говорят в 1819 году о диораме, а изобретена она в 1822 году. Бьяншон упоминает в 1819 году о редакторе газеты «Лоцман» Тиссо, а Тиссо ее редактировал только с 1824 года. Бальзак пользовался всяким случаем, чтобы актуализировать каждое свое произведение, вводя в него злободневные частности парижского быта, и указанные две частности вполне были бы уместны, если бы история «Горио» происходила в 1824 году. Третье наблюдение Марио Рока относится к области языка. Сам Рок принадлежит к числу тех французских филологов-пуристов, которые полагают, что все образцы языка уже даны классической литературой и что нарушать эти языковые нормы никому не разрешается, поэтому он упрекает Бальзака за грамматически неправильные фразы, за синтаксическую неясность. Но статья Рока как раз и показывает, до какой степени еще и не поставлена французской филологией проблема бальзаковского языка. Что значило соблюдать в тридцатых годах правила классического языка? Славящийся своей ясностью,

простотой и правильностью литературный язык был создан французской аристократией XVII—XVIII веков. К началу XIX века он стал уже выхолощенным, во многом сделался абстрактной условностью. Пусть Бальзак строит иногда крайне громоздкую фразу, которую иной читатель переводной литературы сочтет за оплошность переводчика, сама эта особенность, признаваемая пуристом за ошибку, свидетельствует о том, какой радикальной ломке Бальзак подвергал литературный язык, стремясь подслушать и запечатлеть говоры разных социальных групп. Вероятно, пуристы правы, отыскивая ошибки в разговорах аристократов, изображенных Бальзаком. Но его гораздо больше интересовал современный «мещанский» язык. Несколько особенностей этого говора Бальзак в рукописи фиксировал и фонетически: вместо правильного quelque chose в мещанских кварталах говорят quéque chose, вместо il m'a donné говорят y m'a donné. Приводя эти примеры, Рок наивно указывает, что фонетические записи Бальзака не попали в печатный текст «Горио» будто бы потому, что типографы признали их за орфографические ошибки Бальзака. Но кое-что из языковых наблюдений Бальзака, свидетельствующих о том, как он остро воспринимал социальную значимость языка, сохранилось и в печатном тексте. Так, служанка Сильвия говорит об Анастази де Ресто: «одета как *божество»*. На первый взгляд выражение неуместное в устах простолюдинки. Однако Бальзак прав, он подметил, что язык вообще неоднороден, что в разговорные обороты мало культурных слоев проника-

ют штампы высокого стиля, вероятно при посредстве лубочных изданий. Все это чрезвычайно важная проблема, которая позволила бы с наибольшей ясностью решить вопрос о социальных корнях творчества Бальзака, затронута Роком лишь слегка. Поставить ее целиком станет возможным лишь тогда, когда будут описаны все рукописи Бальзака.

Наконец четвертое наблюдение Рока касается композиционных принципов повести, которые значительно изменялись при обработке рукописи. Резюмируя свои наблюдения, Марио Рок отмечает, что рукописный текст был более компактным и более конкретным, психологический анализ происходящего и различные размышления нравственного порядка появляются или в виде позднейших вставок в рукописный текст, или только в печатном тексте. Это отсутствие в рукописи обобщающих сентенций, которые появляются позже в печатном тексте, позволяет Марио Року прийти к такому выводу относительно процесса работы у Бальзака: «Он не озабочен тем, чтобы еще раз вернуться к произведению, имея целью перелить его в новую форму, достигнуть большего равновесия и совершенства; нет, первоначальный текст у него лишь отправной пункт для новых наблюдений, и в результате появляются добавочные размышления, которые могут показаться ненужными, порою — странными, нарушающими пропорции и не имеющими тесной связи со всем тем, что находится в тексте около них».

После того как повесть «Горио» была напечатана, Бальзак, по своему обыкновению,

выправлял ее еще несколько раз. Отметим лишь важнейшие варианты прижизненных изданий. Обед в пансионе Воке стоит по первому варианту 37 франков, по второму 36, по третьему только 30. Так же снижается в каждом последующем издании плата мадемуазель Мишоно за комнату и пансион: 70—60—45 франков. Эта тенденция характеризовать человека его бюджетом и в каждом издании уточнить цифровую характеристику встречается почти во всех произведениях Бальзака. Здесь она была тем более уместна, что все более разительным становился контраст старика Горио, который тоже спустился до 45 франков в месяц, и его богатых дочерей. Вторая цель исправлений — убрать лишние слова, напрасно осложняющие образ. Так о г-же Босеан, когда она останавливает своего неверного любовника, говорилось, по изданиям 1835 года: «В этом жесте была *такая сила гнева* и столько бурной деспотической страсти»... В издании 1839 года слова «такая сила гнева и» — вычеркнуты. Примеров подобного упрощения можно было бы привести целый ряд. Третья забота Бальзака и на этот раз — об именах действующих лиц. В «Горио» не было надобности переименовывать их, так как Бальзак уже к моменту опубликования этой повести решил, что она — не что иное как глава «Комедии». Только фамилию Рошгюд он изменил на Рошфид, исправляя издание 1843 года, да имя Тайфера-сына почему-то не сразу ему далось. В изданиях 1835 года он зовется Виктюрьен. Начиная с издания 1839 года у него двойное имя Фредерик-Мишель, причем Бальзак вводит очень сложную и неудобную

для читателя подробность: слуга именует его господин Фредерик, а родные зовут Мишель. О подобной мелочи стоит упомянуть, потому что, если читателю попадет в руки какое-нибудь из ходовых французских изданий, он по этому признаку определит, устаревший ли там текст, или окончательный.

Из более крупных изменений необходимо указать три.

Начиная с издания 1839 года разговор Мишоно с Пуаре о Викторине кончается репликой Пуаре: «Виновна в том, что влюбилась в господина Евгения де Растиньяка и летит вслепую в огонь, невинная душа!» А в ранних изданиях вслед за тем шла еще фраза, которая иной раз перепечатывается и новейшими изданиями вопреки воле Бальзака и ставится ему в упрек даже новейшими бальзаковедами. По всем трем изданиям 1835 года реплика Пуаре заключалась такой сентенцией: «Все блондинки таковы. Им только подмигни, и они тут же сядут мужчине на колени». По поводу этой сентенции Бальзак получил от неизвестной ему почитательницы письмо, полное возмущения: «Читая эти слова, я была охвачена негодованием... Русские женщины в большинстве случаев блондинки (к моему протесту присоединяется моя подруга, она русская и блондинка), но они вовсе не так легкомысленны, как вы полагаете» и т. д. Возможно, что это письмо побудило Бальзака вычеркнуть мало удачную сентенцию, одну из тех, какие нередко срывались с его пера в горячке работы, но которые он почти все успел вычеркнуть из последних изданий.

Еще дольше перепечатывалась Бальзаком целая сцена, весьма эффектная, которою он все же решил пожертвовать в издании 1843 года. На последнем балу у виконтессы Босеан Растиньяк, по первым четырем вариантам, встречает убийцу Тайфера-сына — итальянца Франкессини. Встреча эта описывалась так: «Войдя в длинный зал, где происходили танцы, Растиньяк был поражен, встретя пару, от которой нельзя было оторвать глаз: она была воплощением человеческой красоты. Никогда еще не доводилось ему любоваться таким совершенством. Мужчина казался воскресшим Антиноем; манеры его усиливали производимое им чарующее впечатление. Женщина напоминала сказочную фею: она пленяла взгляд, околдовывала душу, волновала людей самых бесчувственных. Костюм у обоих гармонировал с красотой. Все смотрели на них восторженно и завидовали счастью, сквозившему в их глазах и движениях.

— О боже, кто эта женщина? — спросил Растиньяк.

— Красавица, которой бесспорно принадлежит пальма первенства, леди Брандон. Она столь же знаменита своим счастьем, как и красотой. Она все принесла в жертву этому молодому человеку, у них, говорят, есть дети. Но беда нависла над ними. Ходит слух, что лорд Брандон поклялся страшно отомстить жене и ее любовнику. Они счастливы, но страх не покидает их.

— А кто он?

— Как! Неужёли вы не знаете красавца, полковника Франкессини.

— Того, который дрался...

— Да, три дня тому назад. Его вызвал на дуэль сын банкира. Франкессини хотел только ранить его, но, к несчастью, убил.

— О!

— Что с вами? Вы дрожите, — сказала виконтесса.

— Ничего, — ответил Растиньяк, обливаясь холодным потом. Перед ним предстало словно отлитое из бронзы лицо Вотрена. Герой каторги подавал руку герою бала: общество показало Евгению истинный лик».

«Поэтичность» этой сцены нередко соблазняла издателей «Горио». Но можно думать, именно из-за поэтичности Бальзак признал, что она выпадает из тона существенно прозаической повести.

В тексте первых изданий встречались крайности и обратного порядка, сильнее всего сказавшиеся в последнем разговоре Горио с Растиньяком. В изданиях 1835 года почти каждая фраза умирающего Горио сопровождалась стонами, звуки которых Бальзак пытался фиксировать как можно точнее: «Heun! Heun! Ha, Ha! Hâan! aye! oh! Heuan! ah»! В пятидесяти семи местах предсмертная речь Горио прерывалась какой-нибудь из этих звуковых комбинаций. Конечно, не только лингвистическими соображениями руководствовался Бальзак в этом случае. Здесь он сближался с приемами натуралистов, которые будут фотографически изображать физиологические явления.

От натуралистических соблазнов он отказался в более поздних изданиях так же, как и от поэтических прикрас, которыми в его эпоху

не пожертвовал бы романист, рассчитывающий на верный успех.

Упорство, с каким Бальзак отыскивал реалистический путь среди многообразных и в конце концов отвергнутых им веяний, очень значительно, так же как и борьба его за новый язык, который надо было очистить и от условной приятности традиционного литературного языка, в то же время не размениваясь на натуралистические мелочи. Полностью изобразить путь Бальзака можно будет лишь тогда, когда французские бальзаковеды дадут, наконец, действительно «окончательный» бальзаковский текст, в анализе которого будут учтены все данные рукописей, черновиков, корректур прижизненных изданий.

Такого текста еще нет. Нам пришлось сличить тексты трех наиболее авторитетных изданий (4 том Полного собрания сочинений Бальзака, изд. Кальман-Леви; отдельный выпуск «Отец Горио», изд. Гарнье; 2 том новейшего собрания сочинений, изд. «Нувель ревю франсэз» [1]). Все они указывают один и тот же источник, откуда они берут текст. Тем не менее в восьми местах оказались разночтения, никак не оговоренные и иногда довольно значительные. Фразу о Горио по одному из этих изданий следовало бы перевести: «Сто лишних луидоров для него ничего не значили», два других вместо «cent — сто» печатают «cinq — пять». Принимая текст издания «Нувель ревю франсэз», переводим: «живущие добычей от разных

[1] Текст «Горио» здесь тот же, что в издании Конар, редактором которого также был Марсель Бутрон.

охот в недрах общества», а по тексту Кальман-Леви нужно было бы перевести: «живущие на то, что им дают различные общественные классы». Приходится перестраивать фразу из-за одного слова. Читать ли «chassеs sociales» («охоты в недрах общества») или «classes sociales» («общественные классы»)? Вероятно, «classes» — опечатка, также и в вышеприведенном примере, вероятно, «cent» напечатано вместо правильного «cinq»! Но вот случай иной, где об опечатке речи быть не может. Дельфина пишет Растиньяку: «Jusqu'à deux heures aprés minuit («ждала вас до двух часов после полуночи»), а если переводить по критическому, новому изданию Гарнье, то получилось бы «от двух часов дня до полуночи» — depuis deux heures jusqu'à minuit».

Подобных примеров довольно много.

Еще два спорных вопроса. В разных прижизненных изданиях все повести Бальзака разбиты на главы. Но издатель Фюрн, с которым Бальзаку пришлось иметь дело в конце жизни, скупился на бумагу и деление на главы уничтожил. Бальзак скрепя сердце на это согласился и даже, готовя перед смертью новое издание, не решился восстановить традиции более щедрых издателей; это решение и приходится считать последней волей автора. Но пусть читатель отчеркнет, например, отрывок, начинающийся после описания издевательства столовников над Горио — словами: «На следующий день Растиньяк оделся франтом...» и заканчивающийся словами: «На этом кончается изложение безвестной, но парижской трагедии», и он убедится, что впечатление по-

лучается более яркое. Эта глава «Два визита» отдельная часть повествования, логично построенная, законченная, требующая, чтобы читатель ее воспринял обособленно.

Наконец сличение нескольких прижизненных и всех новейших изданий «Горио» убеждает в том, что еще более произвольно решали издатели вопрос о делении текста на абзацы. Скупой Фюрн печатал почти сплошной текст потому, что типографские пробелы требовали бы много лишней бумаги. За Фюрном идут педантично и Кальман-Леви, и Конар, и Нувель ревю франсэз. Но, конечно, текст, не разбитый на абзацы, утомителен для читателя.

Пока приходится принимать компромиосное решение: следовать тексту вышедшего в 1935 году издания Нувель ревю франсэз, так как его редактор Марсель Бутрон — наиболее авторитетный текстолог, не восстанавливать деление на главы, а деление на абзацы заимствовать из издания Гарнье, как наиболее удобное для чтения, но, может быть, и не отвечающее стилистическим намерениям Бальзака.



«УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ»

(1837—1843)

В авторской пометке «Утраченные иллюзии» датируются 1835—1843 годами. Однако первое упоминание об этом романе в письмах Бальзака относится лишь к лету 1836 года. Измученный денежными неудачами и судебными процессами, Бальзак уехал отдохнуть к своим друзьям Маргонн, в их именье Саше, неподалеку от Тура. И вот в июне из Саше он посылает Эмилю Реньо, ответственному редактору «Парижской хроники», письмо, которое очень колоритно рисует, при каких тяжелых физически и нравственно условиях приступил Бальзак к роману. Бальзак пишет к Эмилю Реньо: «Все шло хорошо вплоть до вчерашнего вечера, когда я испытал нечто вроде удара. Я не оправился еще и сейчас, в голове шумит. До Саше я добрался в понедельник; вторник я отдыхал, в среду для меня устроили поездку по окрестностям, и Турень так восстановила мои силы, что за четверг, пятницу, субботу и воскресенье у меня не только возник замысел

«Утраченных иллюзий», но я мог даже написать первые сорок страниц. Очевидно, неудержимым потоком работы и был вызван прилив крови к голове, но в настоящий момент я уже чувствую себя гораздо лучше. Вероятно, к ближайшей субботе «Утраченные иллюзии» будут окончены».

В постскриптуме к письму Бальзак выражает надежду, что эту книгу издаст Верде [1], «ибо она так отделана, что прямо блестит», и просит Реньо переговорить с Шарлем Бернаром [2], не согласится ли тот написать стихотворение «в духе лорда Байрона, очень звучное и широковещательное: в провинции это любят...», а также небольшую поэму строк в сто вроде «Беппо» Байрона или «Намуны» Мюссе.

Вскоре, также из усадьбы Саше, Бальзак посылает письмо своей приятельнице Зюльме Карро, которая три года прожила в Ангулеме (1831—1834). В этом городе и самому Бальза-

---

[1] Верде издал только первую часть «Утраченных иллюзий», года через два его отношения с Бальзаком окончательно испортились, и воспоминания его о Бальзаке, вышедшие в 1859 году, по-видимости приятельские, написаны злобно.

[2] Шарль Бернар — критик, поэт и беллетрист, напечатавший содержательную рецензию на «Шагреневую кожу», очевидно, отказался написать стихи для «Утраченных иллюзий», в первой части которых оба стихотворения «Не созданы мои душистые страницы» и ода «К ней» принадлежат самому Бальзаку, который первоначально опубликовал их в альманахе «Романтические анналы на 1828 гг.». Упоминаемая в письме к Эмилю Реньо поэма в духе Байрона написана не была, но след ее остался в страницах первой части «Иллюзий» в виде заглавия «Умирающий Сарданапал».

ку приходилось бывать, пользуясь гостеприимством семейства Карро (в декарбе 1831 и в июле—августе 1832 года). Теперь, решив избрать Ангулем местом действия «Утраченных иллюзий», он запрашивает Зюльму Карро о названиях некоторых ангулемских улиц, площадей, ворот и т. д. Ответ ее вместе с планом, который начертил для Бальзака майор Карро, напечатан в отдельном издании переписки Карро и Бальзака, и легко убедиться в том, что сведения, полученные им, весьма пригодились для топографически точных описаний Ангулема. Улица Болье, ворота Палье, неоднократно встречающиеся на страницах романа, значатся и на плане, который прислан майором Карро. Почему именно Ангулем выбрал Бальзак для «Иллюзий»? Причин тому было несколько. Во-первых, Ангулем уже и тогда славился своими бумажными фабриками, а именно вопрос о новых методах выработки бумаги становится на этот раз очередной производственной темой романа. Во-вторых, Ангулем был поразительно подходящим местом с социальной точки зрения для задуманной Бальзаком картины провинциального общества: сама природа разделила его на две части, верхнюю, нагорную, где жила местная роялистическая аристократия, и нижнюю, предместье Умо, расположенное поблизости от фабрик и заводов, где работала промышленная буржуазия, презираемая аристократами. В-третьих, уже в 1834 году на страницах «Отца Горио» Бальзак указал, что именье родителей Эжена Растиньяка находится в окрестностях Ангулема, об имении этом говорится и в первой части «Иллюзий». Таким об-

разом, когда Бальзак писал начальные страницы «Утраченных иллюзий», для него был ясен план всей сложной трилогии — «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок», — сюжетной основой которой является контраст Люсьена, гибнущего поэта, и Растиньяка, удачливого карьериста.

Наконец можно предполагать, что Ангулем ассоциировался для Бальзака с его верным другом, Зюльмою Карро, которая не раз убеждала Бальзака покинуть клеветнический, неблагодарный Париж и переселиться в тихую, спокойную провинцию. То, что наивно выразила в своем письме Зюльма Карро, станет, в форме гораздо более глубокой, стержнем «Иллюзий». Честная, трудолюбивая провинция и суетный, честолюбивый, жестокий Париж — такая антитеза уже звучала в первоначальном замысле романа.

Замысел этот был прост и, вероятно, определился вполне уже в июне 1836 года. Однако осуществить его Бальзаку не удалось так скоро, как он предполагал. В том же письме, где Бальзак спрашивал г-жу Карро о названиях ангулемских улиц, он писал: «Теперь я работаю в Саше по шестнадцати часов в сутки, чтобы покончить с двумя последними томами, обещанными госпоже Беше, которая затевает против меня процесс по наущению врагов, по-видимому, поклявшихся погубить меня». О каких своих произведениях говорит здесь Бальзак? Г-жа Беше, владелица издательской фирмы «Шарль Беше», в 1833 году начала издавать первое собрание сочинений Бальзака в двенадцати томах под общим заглавием «Этюды о

нравах XIX века», она выпустила к концу 1835 года четыре тома «Сцен частной жизни», четыре тома «Сцен парижской жизни», а средняя серия — провинциальная жизнь — застопорилась, вышли только V и VI томы, с двумя остальными Бальзак не спешил. Тем временем издательство приближалось к краху, который и действительно вскоре наступил. Недостающие томы VII и VIII выпустит в свет уже новый издатель — Верде только в 1837 году. Так как в первый из этих томов входит повесть «Старая дева», датируемая октябрем 1836 года, то вернее всего ее и писал Бальзак в Саше, а работа над «Иллюзиями» ограничилась лишь первыми удачливыми днями. Еще в октябре того же года он пишет Ганской, что закончил «Старую деву», написал вторую часть повести «Проклятое дитя» и второй эпизод исторической хроники «Екатерины Медичи». Как обычно, Бальзак работал сразу над несколькими, разнородными замыслами.

В этом же длинном письме к Ганской имеются признания, хорошо поясняющие тот личный, лирический тон, который придает прелесть многим страницам «Утраченных иллюзий». «Расставшись со всеми своими надеждами, я нашел себе прибежище в той самой мансарде, где жил когда-то Жюль Сандо; 30 сентября я оказался, второй раз за всю свою жизнь, совершенно разоренным благодаря катастрофе, непредвиденной и огромной... Я взобрался на мансарду, убежденный в том, что мне придется умереть от истощения, от работы... Вот уже месяц, как я ложусь в шесть часов вечера и встаю в полночь, я ем очень мало,

лишь в тех размерах, которые необходимы для поддержания жизни... порою я испытываю странное головокружение, я теряю чувство вертикальности и даже в постели ощущаю, что моя голова падает то налево, то направо, а когда встану, то, кажется мне, огромная тяжесть в голове увлекает меня за собой... Мне было жаль покидать свою квартиру на улице Кассини; не знаю, удастся ли мне сохранить что-нибудь из своей обстановки и библиотеку... Время от времени я встаю и любуюсь на океан домов, простирающийся под моим окном, вдохнув немного свежего воздуха, я вновь принимаюсь за работу... К 15 ноября *«Утраченные иллюзии»* должны быть закончены». (Речь идет о первой части.)

На этот раз Бальзак выдержал или почти выдержал назначенный им себе самому срок. Книга была выпущена издательством Верде в феврале 1837 года, с пометкой: «Имение Саше, июль — ноябрь 1836». Не совсем точно указано место создания книги, из Саше Бальзак уехал не позже сентября, а большую ее часть он написал, вероятно, на парижской мансарде, осенью.

Книга носила то же заглавие, какое впоследствии было дано всему роману. Книга же эта по размерам равнялась одной четверти будущего романа. В предисловии к ней Бальзак указывает, что первоначально он предполагал и ограничиться ею.

В середине всей литературной деятельности он часто прибегал к тому жанру, который во Франции именуется «большая новелла», а у нас — повесть. К 1835—1838 годам как раз от-

носятся произведения этого среднего объёма и соответствующего ему простого сюжета: «Проклятое дитя» — 6 листов; «Брачный договор»— около 8 листов; «Старая дева» (саркастическая комедия в форме повести) — около 8 листов; «Музей древностей»— 8 листов; «Дочь Евы»— около 7 листов. К этой же группе относилась и первая часть «Иллюзий», задуманная как самостоятельная повесть.

Она была чрезвычайно просто построена, можно даже сказать, наивно построена. Она делилась равномерно на пять крупных, медленно, обстоятельно развивающихся глав: «Провинциальная типография», «Госпожа де Баржетон», «Вечер в гостиной, вечер на берегу реки», «Любовные катастрофы в провинции», «Парижские первинки». Уже заглавиями показана основа ее композиции — контрасты: смиренный провинциальный типограф и его друг Люсьен Шардон, мечтающий о лаврах поэта; салон провинциальной львицы, тоскующей по романтическому любовнику, и «честная» любовь Давида к Еве; закорузлый в своей скупости Сешар — отец и его работящий сын, изобретатель; провинция с ее романтическими иллюзиями и Париж с прозаической жестокостью. Книга не ограничивалась теперешней первой частью «Иллюзий», но захватывала первые месяцы пребывания Люсьена в Париже, заканчиваясь полным отчаяния письмом Люсьена к г-же Баржетон, покинувшей его на произвол судьбы в парижском океане, и горькими воспоминаниями о родной провинции: «Люсьен перенесся мыслями в круг своей семьи... живо вообразил тихие, скромные, буржуазные радости,

испытанные им когда-то; тени матери, сестры, Давида окружили его, он вновь увидел их слезы, которые они проливали, провожая его, и он сам заплакал, потому что был одинок в Париже, без друзей, без покровителей».

Так кончалась эта сентиментальная повесть, хотя и богатая реалистическими характеристиками, язвительными портретами провинциальной знати, но по простоте своей композиции относящаяся к тому же жанру, что одна из самых ранних повестей Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч». Однако Бальзак уже в январе 1837 года понял, что первоначальный план чрезвычайно узок для его замысла. С полным основанием можно утверждать, что если бы тогдашние издатели были более чуткими и не так усердно заботились о быстром обороте капитала, то Бальзак отложил бы издание первой части, являющейся только введением к книге, очень большой по размерам, обнаруживающей совершенно новую манеру Бальзака и являющейся значительным этапом в его творчестве.

В предисловии к этим «малым» «Утраченным иллюзиям» (которое вернее назвать послесловием, так как оно написано, когда книга была уже набрана) Бальзак пишет: «Автор чистосердечно признается, что ему трудно установить, где остановится его произведение, ведь из-за теперешних издательских обычаев писатель не в состоянии заранее определить свой замысел целиком. Таким замечанием необходимо предварить «Утраченные иллюзии», лишь введением к которым служит данный том. Первоначальный план дальше и не шел; но когда

при выполнении замысла все изменилось, в этот момент уже нельзя было превышать безжалостно установленный объем тома, коммерческая спекуляция не могла ожидать; автору пришлось остановиться у того предела, который раньше был установлен для данного произведения. По первоначальному плану предполагалось только сопоставить нравы провинциальные и парижские; автор нападал на иллюзии в отношении Парижа, которые создаются в провинции, потому что здесь нет возможности делать с чем-нибудь сравнение, и которые привели бы к подлинным катастрофам, если бы, к счастью для себя, провинциалы не привыкли к окружающей их атмосфере и к благополучным своим злополучиям настолько, что они мучаются в любом другом месте и что особенно им не нравится Париж... Но, когда автор принялся рисовать не без сочувствия семейную жизнь и потрясения, постигающие скудную провинциальную типографию, когда он давал картину с такой широтою, какая допустима в экспозиции, поле наблюдения само собою расширилось. Если копируешь натуру, впадаешь в невольное заблуждение: часто видишь какую-нибудь местность и не сразу угадываешь ее настоящие размеры; дорога сначала представлялась тропинкой, овраг становится долиной, гора, на первый взгляд доступная, оказалось, требует целого дня пути. И вот утрата иллюзий постигает не только молодого человека, считающего себя великим поэтом, не только женщину, которая лелеет в нем эту веру, а потом бросает его среди Парижа без средств и без покровителей.

Связи между провинцией и Парижем, зловещая привлекательность Парижа показали автору теперешнего молодого человека в новом облике. Автор сразу подумал о великой язве нашего века, о журналистике, пожирающей столько жизней, столько прекрасных мыслей и вызывающей ужасные последствия в скромных провинциальных сферах. Но настойчивее всего он подумал о самых роковых иллюзиях нашей эпохи, об иллюзиях некоторых семейств насчет детей, которые, может быть, и обладают талантом, но не обладают ни волей, осмысливающей эту талантливость, ни принципами, запрещающими им уклоняться в сторону. Итак, картина расширилась. Вместо лица индивидуальной жизни речь идет о любопытнейших ликах нашего века, почти настолько же стершихся, как сама Империя; поэтому нужно поспешно нарисовать их, чтобы еще остающееся живым не стало на глазах живописца трупом. Автор полагает, что перед ним стоит крупная, но трудная задача. Разоблачая закулисные стороны журналистики, он заставит покраснеть многих; но, быть может, ему удастся объяснить до сих пор не понятые развязки многих литературных биографий, подававших блестящие надежды и плохо окончившихся».

Основная тема второй части, таким образом, определилась вполне уже к моменту окончания первой. Но, по-видимому, за работу над второй частью Бальзак принялся значительно позже. Весь 1837 год у него занят ины-

ми замыслами: роман «Чиновники», который будет окончен только в октябре 1838 года, роман «Величие и падение Цезаря Бирото, владельца парфюмерного магазина, помощника мэра второго округа города Парижа, кавалера ордена Почетного легиона», который, наоборот, был написан в необычайно короткий срок и, кстати сказать, издан в качестве приложения к газете «Фигаро», язвительно упоминаемой в «Утраченных иллюзиях» и занявшей по отношению к этому роману враждебную позицию. К моменту окончания «Бирото»—декабрь 1837 года—относится также появление третьего десятка «Озорных сказок», которые писались, так сказать, между делом и в предыдущие годы. Вслед за тем Бальзак пишет повести «Банкирский дом Нусингена» и «Дочь Евы», заканчивает роман «Музей древностей». В январе 1839 года он начинает повесть «Деревенский священник», которая будет закончена только к 1845 году, а апрель — май 1839 года заполнен работою над двумя первыми частями романа «Беатриса». Словом, множество замыслов, осуществление которых или только начинается, или продолжается, или уже заканчивается. Замыслы эти крайне разнородны: «Озорные сказки» полярно противоположны «Деревенскому священнику»; медлительный, по форме традиционный, роман «Беатриса» совсем не схож с памфлетно резкими и новаторскими его сверстниками: «Банкирский дом Нусингена», вторая часть «Утраченных иллюзий».

Но всего удивительнее то, что, далеко еще не закончив повествование о событиях, происшедших с Люсьеном Шардоном за 1822—

1823 годы, Бальзак начнет эпопею «Блеск и нищета куртизанок», главным героем которой является тот же Люсьен и первая часть которой отнесена к 1824 году. Чрезвычайно трудно полностью объяснить столь своеобразную черту писательского метода Бальзака. В данном случае перебои в работе отчасти были вынужденными: Бальзак еще не выполнил каких-то обязательств, которые он дал издательству Верде. И вот в октябре 1838 года это издательство выпускает книгу Бальзака, состоящую из трех, случайно оказавшихся вместе произведений — «Банкирский дом Нусингена», «Чиновники» и отрывок из эпопеи о куртизанках, появившийся под заглавием «Торпиль» («Рыба-скат» — таково прозвище возлюбленной Люсьена). Быть может, Бальзак включил бы в сборник вместо этого отрывка вторую часть «Иллюзий», но она была задумана как произведение, значительно превышающее размеры данного сборника. Как бы то ни было, читатель раньше прочел о вторичном приезде Люсьена в Париж, а потом и об его первом пребывании там. Преждевременное появление в свет более позднего эпизода было случайностью, которая открывает, однако, один из основных законов творчества Бальзака: за десять лет вперед (последняя часть «Куртизанок» появится только в 1847 году) он видел свои будущие создания.

О процессе работы над второй частью переписка Бальзака дает очень скудные сведения. В январе 1838 года он пишет Ганской: «Мне предстоит написать продолжение «Утраченных иллюзий» — «Провинциальная знаменитость в Париже», тема очень соблазнительная, а

также «Торпиль». Ей же 10 июня он пишет, что сначала окончит продолжение «Иллюзий», а затем уже напишет рассказ «Банкирский дом Нусингена», который на самом деле был напечатан уже в октябре 1838 года. В марте 1839 года он упоминает в письме к Зюльме Карро о работе над романом «Беатриса», над продолжением «Иллюзий», «Деревенским священником». Весь 1838 год и начало 1839 года так загружены у Бальзака другими замыслами, что сколько-нибудь длительного отрезка времени не осталось для второй части «Иллюзий». Всего вероятнее, Бальзак работал над нею урывками в течение обоих этих годов. Отчасти, может быть, этим именно обстоятельством вызвана своеобразная структура второй части «Иллюзий», отличающая ее и от первой и от третьей: не сплошное повествование, а длинный ряд обособленных очерков. Но чем бы то ни был обусловлен подобный прием, благодаря ему вся эта часть стала еще более живой и острой.

Крах издательств, спекуляция предпринимателей, которые имели право издавать книги в Бельгии, ничего не платя за них автору, разорение, одиночество не поколебали упорства, творческой и жизненной силы Бальзака. Именно такой образ Бальзака рисует превосходный литературный портрет того времени. Автор портрета — русский ученый, критик, поэт С. П. Шевырев (1806—1864), посетивший Бальзака на даче Ле-Жарди в Севре в 1839 году (год издания второй части романа). Шевырев пишет в своем наброске «Визит к Бальзаку»:

«Перед домом человек в соломенной шляпе с большими полями, в длинном-предлинном канифасовом сюртуке... Из-под шляпы сверкали черные быстрые глаза, горели розовые полные щеки человека, как бы запыхавшегося от дел хозяйских. Несколько работников суетилось по двору... Я обратился к канифасовому сюртуку с вопросом: «Здесь ли живет г-н де Бальзак?» — и получил ответ: «C'est moi, Monsieur». Тут внимание мое от белого халата-сюртука обратилось на живую, выразительную физиономию писателя, который стоял передо мною в сельском неглиже... Толстенький, кругленький человечек на коротеньких ножках; грудь и плечи широкие, короткая шея, лицо овальное, румяное, полное, свежее, несколько загорелое от сельской жизни; черные волосы, коротко остриженные; глаза того же цвета, беглые, живые, с огнем, который загорается при одушевленном разговоре; нос прямой и округленный... физиономия вообще одушевленного сангвиника, который жадно ловит впечатления внешние и более живет в природе, чем внутри себя. Во всех движениях его — необыкновенная быстрота и живость; речь звонкая и скорая; смех простодушный, сердечный, искренний. Всем своим внешним бытом, особенно последнею чертою яркого смеха, своим остроумным беглым разговором и наивною непринужденностью, он много напомнил мне нашего Пушкина» [1].

Бальзак заявлял Шевыреву, что незадолго до 1839 года готов был ехать в Россию и просить там «место канцеляриста в каком-либо

---

[1] Журнал «Москвитянин», 1841, т. 1, № 2, стр. 357.

суде». «Так приходилось мне плохо», — заключил Бальзак.

В июне 1839 года Суверен, который и на последующие годы сделался основным издателем Бальзака, выпустил книгу, на обложке которой значилось заглавие «Провинциальная знаменитость в Париже». О том, что читатель имеет дело с продолжением «Иллюзий», сообщалось в предисловии.

Роман «Провинциальная знаменитость в Париже», разоблачавший закулисную жизнь продажной парижской печати, первоначально расчленялся на сорок коротких очерков, построенных по типу фельетонов, заглавия которых пародировали газетный стиль. Бальзак сам указывает в первых строках предисловия «Провинциальной знаменитости»: «Не в большей степени, чем другие профессии, журналисты могут ускользнуть от суда *комедии*». Итак, комедия в беллетристической форме, памфлет, разбитый на множество очерков, написанных в легком стиле, — такова форма этого блестящего романа Бальзака. Первая часть тоже разбивалась на главы, но они были медлительны, обстоятельны и несколько тяжеловесны: на девять авторских листов — пять глав. Здесь на шестнадцать листов — сорок глав. Обилие действующих лиц, на лету и остро схваченные портреты, остроумный диалог, гораздо более обильный, чем то было в более ранних произведениях Бальзака, по преимуществу описательных. Годы 1838—1839 можно считать моментом перехода Бальзака к новой писательской манере. Вернее сказать, Бальзак, взяв журналистику за основную тему романа, пи-

шет роман в том же стиле, который применялся им в очерках 1830—1831 годов. Эти очерки благодаря глубине социального анализа и какой-то непринужденной образности сохранили свою силу до наших дней. Так и «Утраченным иллюзиям» сообщает особую долговечность легкий, беспощадно бичующий стиль второй их части. Пока будет существовать буржуазный строй, эта сатира, созданная на личном писательском опыте Бальзака, проникнутая глубокой скорбью о судьбах литературы, не потеряет своей остроты.

Особенно ярки ее главы третья, десятая и тринадцатая в их взаимной связи, главы седьмая и семнадцатая, тесно связанные с главами девятой и двадцать первой: издательские нравы, история газетных уток и шантажа, тип журналиста — Этьен Лусто с его «великолепным» советом: «Фелисьен устроит тебя в политическую газету, где он стряпает фельетоны, и там ты можешь вволю писать большие стансы в верхних столбцах газеты. Этот листок принадлежит к либеральной партии, ты будешь либералом, эта партия популярна, а если б тебе захотелось перейти на сторону министерства, то чем ты окажешься опаснее, тем больше получишь выгод».

Однако даже не яркостью сатиры обусловлена особая значимость «Утраченных иллюзий». Указанным выше главам, с их «героем» Этьеном Лусто, противостоят главы пятая и двадцатая — с их подлинным героем Мишелем Кретьен. Никогда ни в одном из своих произведений Бальзак не поднимался до такой высоты политического сознания. Без преувели-

чения можно сказать, что единственным положительным героем всей «Человеческой комедии» является Мишель Кретьен, республиканец, погибающий на баррикадах у монастыря Сен-Мерри 6 июня 1832 года. Бальзак оплакивает его смерть в таких словах, полных возвышенной и искренней боли: «Этот веселый представитель умственной богемы и великий государственный человек, который, может быть, изменил бы судьбу мира, пал у монастыря Сен-Мерри, как простой солдат. Пуля какого-то лавочника сразила там одно из благороднейших созданий, когда-либо расцветавших на почве Франции».

Опираясь прежде всего на эту характеристику Мишеля-Кретьена, Фридрих Энгельс пришел к выводу, что Бальзак *«видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти».

Само собой разумеется, издание «Провинциальная знаменитость в Париже» не могло пройти безнаказанным для Бальзака. За месяц до появления книги он напечатал в газете «Эстафета» (8 июня 1939 г.) отрывки из семнадцатой и восемнадцатой глав. На другой же день «Фигаро» помещает статью под заглавием: «Как отвечают газеты», с угрозой разоблачить журналистскую деятельность Бальзака: «У автора «Шуанов» память коротка, не он ли сам деятельно участвовал в создании газеты «Карикатура». Как только книга появилась в свет, «Фигаро» помещает резкую статью Альберика Секонда, который пишет: «Талант Бальзака умер... Куда девалась обаятельная поэзия «Евгении Гранде», сверкающее остро-

умие «Шагреневой кожи»... Не осталось ничего, совсем ничего. Бальзак умер, существует лишь его тень». Всего резче отзывался о «Провинциальной знаменитости» постоянный сотрудник «Фигаро» Жюль Жанен, беллетрист, бойкий, но совершенно беспринципный критик. Он защищает всю «великую прессу», особенно восхваляя редакцию «Фигаро», своей газеты: «Я никогда не встречал столь дружеского и простого в своем обращении содружества честнейших людей». Он печатает в журнале «Ревю де Пари» (июль 1839 г.) статью, где просит главного редактора «подарить ему сапоги чистильщика сточных канав, ибо иначе он не может ступать по навозной жиже «Утраченных иллюзий», в которых автор «Отца Горио» стоит значительно ниже Поль де Кока». Газета «Артист» уже в июле 1839 года напечатала за подписью Дюмартена статью, в которой об «Утраченных иллюзиях» говорилось так: «Сколько в этом романе лжи, преувеличений, неправдоподобия, пошлости — перечислить невозможно. Ограничимся одним замечанием: ненависть Бальзака к журналистике так скверно его вдохновила, что на его ненависть ему не ответят ненавистью, разве может послужить комунибудь во вред бессильное и нелепое бешенство?» Жанену и этого показалось мало, в том же «Артисте» (ноябрь 1839 г.) он писал: «Какое возмущение вызвал у меня, да вызывает и теперь этот нелепый, уже забытый всеми, кроме меня, роман Бальзака «Утраченные иллюзии», где убеждений так же мало, как и стиля». Через четыре года он снова возвращается к этой же теме в газете «Журналь де Деба»

(20 февраля 1843 г.), восхваляя парижскую прессу за то, что она окружила имя Бальзака ореолом, за то, что «газеты были полны доброты к Бальзаку, любви, снисходительности, да вот именно — снисходительности». А в ссоре с прессой, «со всеми писателями» виноват только сам неуживчивый Бальзак.

Так сто лет тому назад была встречена вторая часть «Утраченных иллюзий». Все сводили к личным счетам, к обывательской ссоре или сравнивали с «навозной жижей».

Неистовая брань всех этих статей свидетельствовала о том, что кое-кто почувствовал себя раненым. Между тем Бальзак никого не называл. Правда, читатель найдет в семнадцатой главе такую фразу: «Статья была соткана из личных намеков, довольно-таки глупых, как было в ходу в то время; впоследствии этот жанр был удивительно усовершенствован, особенно газетой «Фигаро». Но в первом издании «Иллюзий» вместо этой фразы стояла совсем иная, лишенная каких бы то ни было прямых указаний: «Легко себе представить, что статья была соткана из самых что ни на есть потешных личных намеков». Много позже того, как сам «Фигаро» признал себя мишенью, Бальзак признал печатно, что имел в виду и «Фигаро».

По свидетельству современников, вторая часть «Иллюзий» вызвала много разговоров об ее прототипах. Упорный слух, что прототипом Этьена Лусто является Жанен, оправдывается хотя бы тем, как принял Жанен эту честь. Но даже и здесь уместно вспомнить указание самого Бальзака, который в предисло-

вии к «Провинциальной знаменитости» говорит: «Автор имел право писать портреты с натуры, однако он держался в рамках обобщений». Это указание относится и к Жанену: продажных журналистов типа Лусто, сегодня оппозиционеров, завтра ультра-консерваторов, можно сколько угодно насчитать в буржуазной прессе, помимо Жанена. Спрашивали также: Кто такой Люсьен? Может быть, Жюль Сандо, которому когда-то Бальзак оказал такое же покровительство, как д'Артез — Люсьену. Но запутавшийся в чащах журналистики Сандо, так называемый «Сандо второй манеры», не лишен сходства и с Лусто. Люсьен — красавец, не был ли его прототипом сотрудник «Фигаро», денди Рокплан? Кто такой Натан? Может быть, это приятель Бальзака и впоследствии его враг Леон Гозлан, но и в Натане находят черты также и Теофиля Готье, и Анри Латуша, и Эжена Сю, и даже самого Бальзака. В мемуарах эпохи Бальзака зарегистрирована и такая молва: под именем Растиньяка изображен Тьер, будущий президент французской республики и душитель Парижской коммуны.

Вопрос о том, кто мог быть прототипом Мишеля Кретьена, не привлек внимания ни современников Бальзака, ни французских бальзаковедов. В письмах Бальзака встречается только один отзвук восстания 1832 года: 10 июня он пишет матери из Саше: «Доехал я благополучно, но ужасно устал. От проезжих требовали предъявления паспорта всюду, где имеются жандармские посты». Это была одна из полицейских мер, вызванных восстанием 5—6 июня. Едва ли только в 1832 году Бальзак познако-

мился с тем революционером, образ которого произвел на него столь сильное впечатление. Вернее всего предполагать, что знакомство это относится ко времени действия «Иллюзий», к началу двадцатых годов. Как жил и чем занимался Бальзак в эти годы? Он уже много писал, но ничего не печатал и, естественно, находился вне поля зрения мемуаристов. Таким образом, мало надежды на то, что удастся когда-нибудь выяснить круг его знакомств и, в частности, ту революционную вспышку в нем, которая создала образ Кретьена.

Почти все рецензенты «Иллюзий» увидали в этом романе памфлет на журналистику середины тридцатых годов. Это не совсем верно.

Бальзак изображал нравы эпохи Реставрации, точнее 1821—1823 годов, — именно того периода своей жизни, от которого у всякого человека остаются наиболее яркие воспоминания. Историчность «Утраченных иллюзий» отметила только газета «Пресса» в двух статьях Гранье де Касаньяка (15 и 25 июля 1839 г.), которые одни и были благожелательной рецензией. Касаньяк пишет: «Автор отодвинул время описываемой им трагедии на пятнадцать лет назад, отчасти для того, чтобы не называть настоящих имен, отчасти для того, чтобы более выпукло передать особенности газет Реставрации... То была эра маленьких газет, очень остроумных, очень живых и очень опасных. Они-то и низвергли правительство Реставрации». Газете «Пресса», основанной Жирарденом в 1836 году, тем легче было отметить воспроизведенные Бальзаком особенности бы-

лых годов, что она сама явилась первым образцом большой газеты. Наоборот, пресса эпохи Реставрации — это тощие тетрадки или листки, мелочные и незначительные, остатки уходящего Парижа. Их-то и восстановил Бальзак в «Утраченных иллюзиях» точно так же, как отжившие деревянные печатные станки, как те деревянные галереи Пале-Рояля, которые были уничтожены уже в 1829 году, как «Космораму», исчезнувшую в 1828 году, как театр «Драматическая панорама», который существовал только в 1821—1823 годах. Бальзак исторически точен в восстановлении бытовых, литературных и театральных частностей начала двадцатых годов. Наряду с вымышленными персонажами он постоянно упоминает тех действительно существовавших лиц, деятельность которых тесно связана с этим периодом и которые к тридцатым годам были уже забыты: издатели Ладвока и Эймери, журналисты Дюсо и Эньян. Если роялистская газета «Пробуждение» вымышлена, то упоминаемые рядом с ней газетки «Молния», «Белое знамя», «Орифламма» существовали действительно, так же как органы либеральной партии «Корсар», «Меркурий», как журнал «Литературная Минерва». Лишь изредка Бальзак допускает ошибку в несколько месяцев: первый номер «Орифламмы» вышел только в июле 1824 года, а упоминается она в той же главе «Утраченных иллюзий», действие которой приурочено к 1823 году. В основном Бальзак точен и тогда, когда упоминает о шумном успехе какого-нибудь литературного произведения: стихи Анд-

ре Шенье действительно были опубликованы впервые в 1819 году, «Мессенийские элегии» Делавиня в 1822 году, к этому же году относится наибольший успех Поль де Кока. И если Бальзак забежал несколько вперед, упомянув о книге «История обезьяны Жоко», которая вышла в 1825 году, то он совершенно точен, рассказывая про огромный успех «Отшельника» д'Арленкура в 1821 году. Эта книга за короткое время выдержала двадцать семь изданий, была переведена на все европейские языки, в том числе и на русский. Ни Ламартин, ни Гюго, ни Дюма не добились такой славы, как д'Арленкур, слава которого вспыхнула ослепительно, но к Июльской революции погасла, притом окончательно.

Словом, по второй части «Утраченных иллюзий» можно изучать историю литературы и журналистики двадцатых годов. Никакие мемуары не дают столько сведений, не восстанавливают так точно идейную (точнее было бы сказать — безыдейную) атмосферу этого периода. Тем не менее прав был и Жюль Жанен, признавший, что инвективы Бальзака направлены также и на него. Бальзак, хотя и тщательно воспроизводил колоритные картины строго ограниченного периода, здесь, как всегда, поднимался до типического, до обобщения. Он предвидел будущую эволюцию данного типа и, говоря о частном случае, судил всю буржуазную культуру. Именно эта способность Бальзака вызвала до непристойности резкие и совершенно беспомощные нападки журналистов на вторую часть «Утраченных иллюзий».

Третья часть, появившаяся в журнале «Эта́» (июль — август 1843 года), особой полемики не вызвала. В ней картина утраты иллюзий довершается трагедией изобретателя, наглядной историей превращения в товар творений человеческой мысли, — изобретение Давида Сешара становится добычей фабрикантов братьев Куэнте.

В том же 1843 году «Утраченные иллюзии» уже целиком вошли в восьмой том собрания сочинений Бальзака, издательство Фюрн. Текст был заново исправлен Бальзаком и местами изменен.

«КРЕСТЬЯНЕ»

(1835—1855)

> В своем последнем романе «Крестьяне» Бальзак, вообще замечательный по глубокому пониманию реальных отношений, метко изображает, как мелкий крестьянин даром совершает всевозможные работы на своего ростовщика, чтобы сохранить его благоволение, и при этом полагает, что ничего не дарит ростовщику, так как для него самого его собственный труд не стоит никаких денежных затрат. Ростовщик в свою очередь убивает, таким образом, двух зайцев зараз. Он сберегает расходы на заработную плату и все больше опутывает петлями ростовщической сети крестьянина, которого все быстрее разоряет, отвлекая его от работ на собственном поле.
>
> *К. Маркс, Капитал.*

Роман «Крестьяне» является одним из самых значительных произведений Бальзака.

Судя по замыслам писателя, по силе отдельных глав, «Крестьяне» должны были стать самым реалистическим и широким из его произведений.

С годами Бальзак включал в свои произведения все большее и большее количество действующих лиц, даже в тех случаях, когда сюжет оставался индивидуализированным; и вот

как раз в этот период, когда расширялись рамки его творчества, он и принялся писать «Крестьян», после того как уже много лет думал об этой книге.

В этом произведении Бальзак пытался дать психологию масс, проанализировать настроения крестьянства, готового поднять бунт в эпоху Реставрации. Хотя роман этот остался далеко не законченным, хотя его последние главы искажены чьей-то посторонней рукой, да и главы, написанные самим Бальзаком, во многих местах носят эскизный характер, несмотря на все это, он производит огромное впечатление благодаря смелости и правдивости, сохранившим свою силу на много десятилетий вперед, благодаря глубокому пониманию действительных отношений, существовавших в тогдашней деревне.

Ни одно произведение не доставляло Бальзаку столько сомнений, столько труда, как «Крестьяне».

Для исследователя здесь открывается широкое поле разносторонних наблюдений: еще больше, чем в других случаях, запутана история возникновения и осуществления замысла, крайне ненадежны издания «Крестьян», не только русские, но и французские; в той или иной степени спорны все доселе появившиеся переводы; наконец и сам Бальзак не успел свести к единству весь сложный, противоречивый материал, позволяя некоторым советским исследователям утверждать, например, что в конфликте между крестьянами и помещиками он становится безоговорочно на сторону помещиков.

Действительно, роман «Крестьяне» содержит в себе много спорного, причем едва ли и могут быть окончательно разрешены эти споры, по той простой причине, что текст романа не целиком достоверен и до сих пор еще не установлено, где начинаются места, написанные людьми, чуждыми Бальзаку и в сфере стиля и в сфере социальных оценок. Но следует ли из этого, что изучение «Крестьян» должно ограничиться лишь перечнем трудностей и противоречий? Издания ненадежны, в текст внедрились явные ошибки, иногда поражает резкость отрицательных эпитетов и отдельных фраз, относящихся как раз к тем крестьянским типам, которые на соседних страницах вызывают у автора чувство восхищения. Пусть так. Однако, если прочесть «Крестьян» попросту, читательски, не выискивая тезисов и антитезисов, не преследуя никаких литературоведческих целей,— этот роман, при всей его эскизности, предстанет органически цельным. Сами собою возникнут в памяти типы наших дореволюционных крестьян, и они окажутся по существу мало отличающимися от Фуршона, Тонсара, от бойкой Катрин, так же как и наши помещики, «благодетели», обнаружат явное сродство с графом Монкорне и его супругой, хотя двадцатые годы XIX века во Франции и начало XX века в России мало сходны между собой. Иные пейзажи, может быть — инородные темпераменты; не те, что у нас, поводы для конфликтов. Но существо борьбы то же самое, притом не абстрактно единообразное, а одинаковое и в конкретных образах, в психологических деталях: крестьянин «с хитрецой», по видимости угодливый, на

самом деле волею обстоятельств насквозь «продувной», куда более умный, чем его мнимые благодетели, понимающий досконально их ничтожество; или еще тип управляющего, покорного холопа, зараженного господскими идеями, ненавидимого крестьянами и по законам неумолимой, справедливой трагической Ананке, убиваемого первым; или тип приходского священника, более элегантного, чем наши сельские батюшки, но столь же полагающегося на волю божию, хотя сам же не очень-то верит в ее эффективность; и, наконец, для бойкой на смелое слово «цыганки», бунтарки Катрин, также не трудно было бы подобрать аналогичные образы в русской, недавней, но навсегда исчезнувшей деревне.

Знакомство с деревней у Бальзака едва ли было особенно широким. Правда, его родной дед крестьянствовал на юге Франции в теперешнем департаменте Тарн; правда, родители Бальзака собирались послать его к деревенским родственникам, но, всего вероятнее, предположение это не осуществилось. Правда, Бальзак, составляя план «Человеческой комедии», отвел в нем сценам сельской жизни такое же место, как сценам жизни парижской, но вторая из этих групп осуществлена в гораздо большей степени, чем первая. Помимо «Крестьян» он успел написать только две книги: «Сельский врач» — произведение доктоальное, тенденциозное, и «Деревенский священник», слащавую повесть, с подлинной деревней связанную мало. Таким образом, подлинно деревенским произведением оказались только «Крестьяне». Количественно опыт как

будто не велик, но «глубокое понимание реальных отношений» (Маркс) дало Бальзаку возможность постичь сущность социального конфликта так проницательно, как это не удавалось никому из его современников, а, может быть, еще того больше, почти никому из гораздо более поздних французских писателей. Во всяком случае, «Земля» Эмиля Золя по сравнению с «Крестьянами» является безусловно более поверхностным произведением, сама «смелость» которого зиждется на грубых и выдуманных эффектах, идущих мимо социальных проблем.

На русский язык «Крестьяне» впервые были переведены лишь в 1897 году и напечатаны в 7-м томе собрания сочинений Бальзака, издание Пантелеева. Собрание это издавалось как бог на душу положит: случаен, лишен систематичности выбор произведений; еще более случаен выбор переводчиков, иногда они не только добросовестны, но даже талантливы, чаще посредственны. Что же касается «Крестьян», их перевод поручен был такому переводчику, фамилию которого издатель не отважился указать, поняв, до какой степени во всех отношениях далек перевод от оригинала. Вполне естественно, советские издательства в первые же годы своего существования обратили внимание на «Крестьян», и одно издательство вслед за другим стали переиздавать роман, но в анонимном переводе пантелеевского издания, беспомощном стилистически и изобилующем грубейшими ошибками. А для передачи на дру-

гом языке «Крестьяне» — одно из труднейших произведений Бальзака. Издательская инерция длилась много лет, и Всемирная литература, и ГИЗ и даже «Academia», столь кичившаяся качеством переводов, — все они издавали явно непригодную интерпретацию «Крестьян», правда, иногда внося те или иные исправления, но никогда в достаточной степени. В 1930 году издательство «Огонек» в серии «Библиотека романов» выпустило новый перевод Л. Ракитина, гораздо более точный, но и после этого преимущественно переиздавался аноним пантелеевского издания. Наконец в 1936 году вышел 14-й том собрания сочинений Бальзака, издание Гослитиздата, — третий по счету перевод «Крестьян», принадлежащий М. В. Линда, несравненно более добросовестный, чем все прежние. Чрезмерная русификация крестьянского говора и местами усиление негативных эпитетов, относящихся к крестьянам, но менее резких в оригинале — таковы недостатки этого все же лучшего перевода «Крестьян».

К изданию ГИЗ 1931 года было дано предисловие С. Андреева-Радецкого, к изданию «Огонька» предисловие П. С. Когана, оба они подчеркивали недоброжелательное отношение Бальзака к бунтующему крестьянству, что нельзя признать правильным. Письмо Энгельса к Маргарите Гаркнесс, опубликованное лишь в 1932 году, впервые открывало возможность многосторонней и глубокой интерпретации бальзаковского творчества.

Непреодолимым препятствием для исчерпывающего изучения «Крестьян» служит еще

и сейчас отсутствие французского критического издания, а в данном случае оно было нужнее, чем когда бы то ни было. Роман этот вышел отдельным изданием после смерти автора в 1855 году. Первая его часть при жизни автора печаталась в газете, в этот текст вкралось много опечаток и авторских описок, повторяемых вплоть до сего дня большинством французских изданий, не считающихся с тем, что сплошь и рядом получаются фразы, лишенные смысла. Имена действующих лиц в разных главах печатаются по-разному, причиною тому был и неразборчивый почерк Бальзака и вполне понятная нерадивость газетных корректоров, едва ли заглядывавших в предыдущие номера газеты. Только в одном из новейших изданий (Конар) была использована рукопись романа, но и то, очевидно, она использована лишь частично. Редактор этого издания Марсель Бутрон установил, например, что часто упоминаемая в романе деревня называется не Конши, как печатают все остальные издания, а Куши. Но унификации имен Бутрон не добился, а может быть, и сам Бальзак еще колебался в выборе окончательного варианта и имен, а иногда и степени родства некоторых персонажей. Бросается в глаза ошибочность некоторых исторических деталей, в которых обычно Бальзак бывает педантически точен. На этот раз он ввел в роман действительно существовавшую оперную певицу Марию-Жозефину Лагер, совершенно неверно изложив ее биографию. По Бальзаку, ее звали София, она будто бы переехала в имение Эги (основное место действия романа), когда ей исполнилось

пятьдесят три года — в 1790 году, тут же он указывает, что она родилась в 1740 году, умерла в 1815 году; на самом деле она умерла очень молодой — двадцати семи лет, в 1780 году. Подобной путаницы мы не встречаем ни в одном из произведений Бальзака. Сколь ни был бы незначителен этот второстепенный мотив, он один доказывает, что «Крестьяне» печатались в газете по черновику и что Бальзак исправил бы и эти неточности, а может быть, и отдельные свои суждения, оценки, готовя после окончания всего романа его отдельное издание. Но ни окончить романа, ни хотя бы вновь проредактировать первую часть Бальзаку не пришлось. Уже в этой части имеются перебои в изложении, встречаются темы, едва намеченные и потом ускользнувшие от внимания автора. Что же касается второй части, здесь, начиная с пятой главы, весь текст не более чем гадательный, а местами — попросту фальсифицированный. Между тем в парижских архивах хранятся драгоценные документы, относящиеся как раз к «Крестьянам». На эти документы встречаешь иногда ссылки, но ни один из французских исследователей не пытался их издавать. Судьба «Крестьян» в этом отношении особенно печальна. За внешней почтительностью к Бальзаку у французских бальзаковедов скрывается равнодушие к самому главному — к сущности его высказываний, к подлинности его образов, его стиля, к его настойчивой, упорной и длительной работе над произведением, благодаря которой оно достигло своей предельной выразительности. В какой степени можно ставить эти вопросы по отношению к

«Крестьянам», полностью это выяснится только тогда, когда будут опубликованы архивные материалы.

Пока что литературная история «Крестьян» представляется в следующем виде. Прежде всего есть основания предполагать, что Бальзак задумывал эту книгу, как широкую эпопею в трех частях, по крайней мере вдвое превышающую ее теперешние размеры. В посвящении к «Крестьянам» Бальзак писал: «В течение восьми лет я сто раз бросал эту самую значительную из книг, задуманных мною, и сто раз вновь принимался за нее...» Слово «considérable», соответствующее русскому «значительный», французские исследователи понимают здесь в смысле «количественно значительный», что соответствует и основному значению слова и всему контексту, ибо, печатая лишь первую часть книги, едва ли Бальзак отважился бы назвать выдающимся свое еще не написанное произведение. К 1844 году, когда «Крестьяне» публиковались в газете, самым крупным произведением оставались «Утраченные иллюзии», размер которых тридцать шесть авторских листов. Текст «Крестьян», печатаемый теперь, занимает около семнадцати листов, другими словами, намерения осуществлены меньше чем наполовину. Письма Бальзака подтверждают также не раз, что этот роман должен был стать самым объемистым произведением Бальзака.

Наконец бросается в глаза неравномерное развитие отдельных глав: то они сводятся к

простому перечню действующих лиц, впоследствии не фигурирующих (например, родословная семейства Мушон, семейства Сибиле в девятой главе), то, наоборот, они построены блестяще, образность органически соединена с интенсивностью действия (главы вторая, третья, четвертая, пятая, одиннадцатая, двенадцатая). Столь резких перебоев нет ни в одном произведении Бальзака. Даже и от первой части «Крестьян» остается такое впечатление, точно автор, иногда требовавший до семнадцати корректур, на этот раз ограничился одною или очень немногими.

Перебои в развитии действия и различная степень отделанности тесно связаны со сложными перипетиями создания этого романа, который потребовал от автора, по его собственному признанию, больше труда, чем какое бы то ни было его произведение. Одной из тем «Крестьян» Бальзак коснулся уже в раннем очерке, написанном для еженедельника «Мода» (июнь 1830 г.), озаглавленном «О помещичьей жизни». Бальзак сетует здесь на оскудение крупных поместий во Франции. То ли дело Англия, там одна мебель помещичьей усадьбы стоит миллион, там конюшни строятся на двести лошадей, там лорд расходует тысячу гиней на жалованье служащим, выращивающим цветы, виноград и дыни в теплицах и садах. Герцог Бьюкленгский может совершать восьмимильные прогулки, не выходя за границы своих владений. «У нас во Франции уже нет помещичьих усадеб, остались только дачи... Пятьдесят тысяч семейств живут в деревне, у каждого из них имеется крохотный парк, лито-

графированные эстампы, право на ношение оружия и одна собака, может быть две. Если и дальше дело пойдет так же, то сто тысяч семейств лет через десять будут наслаждаться лишь счастьем выудить какого-нибудь пескаря после четырех часов тревоги и сомнений... Что же касается жизни переходного типа, встречающейся еще у нас в помещичьих домах, принадлежащих владельцам с доходом свыше ста тысяч франков, то нельзя ли сравнить ее с кораблекрушением, выбросившим на островок дюжину людей?» Отчасти Бальзак возвращается в «Крестьянах» к выводу из своих ранних наблюдений: «Для того чтобы добиться настоящей помещичьей жизни, необходима властная, сильная и богатая аристократия». Но вывод этот в романе звучит значительно слабее, иные, более сложные и глубокие темы отодвинули его на второй план. Беспокойство о грозных последствиях дробления земельных участков является финальной проблемой романа, хотя опять-таки не она определяет его ценность. В эпоху Реставрации, к которой относится действие «Крестьян», исчезновение крупных поместий во Франции стало свершившимся фактом [1].

Откуда же Бальзак черпал сведения о быте, о затруднениях и страхах крупных феодалов? Весьма вероятно, что знакомство с Эвелиной Ганской способствовало зарождению интереса Бальзака к целому ряду второстепенных проб-

---

[1] Обильный материал по земельному вопросу собран в книге: M. Blanchard, La campagne et ses habitants dans l'oeuvre de Balzac, Champion, 1931.

лем, затронутых в «Крестьянах». Известно, что при одной из первых своих встреч с Бальзаком (Женева — декабрь 1833 г.), Ганская просила его сама и от имени своего первого мужа, тогда еще здравствовавшего, написать повести: «Католический священник» и «Крупный землевладелец». Встреча эта была непродолжительной, но вслед за тем завязалась на долгое время переписка Бальзака с Ганской, чрезвычайно пространная. Писем Ганской не сохранилось. Но трудно предположить, что Ганская не касалась в своих письмах наиболее больных для нее и для ее семейства вопросов. В частности, сам Бальзак, живя в имении Ганской «Вишховня» (теперь именуемом «Верховня»), писал своей сестре Лауре Сюрвиль про то, каким бедствием являются для Ганских управляющие, «которые своим воровством значительно уменьшают их доходы». Наверно, и в письмах более ранних годов Ганская не раз возвращалась к этой теме, по существу второстепенной, однако занявшей большое место в «Крестьянах». Несколько лет тому назад одна польская исследовательница Корвин-Пиотровская издала на польском, а затем и на французском языках обширную монографию, где крайне тенденциозно доказывала, сколь благоприятным было для Бальзака влияние польской аристократии. Среди прочих реакционнейших утверждений Корвин-Пиотровской стоит процитировать хотя бы одно: «Господин Ганский, крупнейший помещик, предводитель дворянства, по-видимому, подвергся той же участи, что и граф Монкорне. Без всякой причины (?! — *Б. Г.)* его ненавидели крестьяне просто потому, что он защищал

собственное добро от всяческих расхитителей и лукавых воров».

Польская исследовательница полностью солидаризуется со взглядами польских магнатов, которые не иначе мыслили и в тридцатые годы, когда особенно интенсивна была переписка Бальзака с Ганской и когда он приступил к исполнению своего обещания ей. Бальзак не мог не поддаться ее внушениям. Ведь было бы наивно предполагать, что все четыре тома его писем к Ганской являются только обманом и самообманом, только лукавым планом завоевания жены, аристократки, крупной помещицы, особы влиятельной в светских кругах. Как ни парадоксален житейский роман польской графини и французского писателя-пролетария, в основе его могли лежать не только меркантильные соображения. Чувством, хотя и не на всем протяжении одинаково сильным и одинаково искренним определялось существо этого романа, и странно было бы думать, чтобы Бальзак не поддавался увещаниям Ганской, в делах житейских более властной, чем он. Удивляться приходится другому: каким образом он сохранил и осуществил концепцию конфликта между крестьянами и помещиками, принадлежащую ему самому, каким образом тема об управляющих-ворах заняла в «Крестьянах» столь незначительное место.

Одну из просьб Ганской он выполнил, хотя и с опозданием. В 1837—1841 годах он написал повесть «Деревенский священник», которая могла прийтись по душе Ганской. За другой сюжет, крестьянский, он принялся еще раньше, в начале 1835 года. Заглавие полностью соот-

ветствует просьбе Ганской: «Крупный землевладелец». Но написан Бальзаком только отрывок, рукопись которого хранится в парижских архивах. Исследователи, ознакомившиеся с ним, признают его за первый набросок «Крестьян». Вымышленный город Виль-о-Фэ значится и в этом отрывке и в печатном тексте «Крестьян», хотя действие, впоследствии перенесенное в Бургундию, приурочивалось первоначально к Турени.

Возвращается Бальзак к работе над «Крестьянами» только через три с лишним года. Он пишет Ганской 17 сентября 1838 года: «Я только что окончил два тома под заглавием «Кто с землей, тот с войной» («Qui terre a, guerre a»). Утверждение это не следует понимать буквально. Быть может, Ганская напоминала Бальзаку о том, что она ждет исполнения данного им обещания, и он спешит порадовать ее. На самом же деле он написал только конспект романа, впрочем подробный. В апреле 1839 года Бальзак предлагает Теофилю Готье роман: «Кто с землей, тот с войной» для газеты, в которой тот принимал близкое участие. Едва ли и к этому времени роман был закончен. Бальзак нередко запродавал еще не написанное произведение, замысел которого для него вполне определился, так сказать, «на корню продавал» и затем, если условия оказывались подходящими, писал его день и ночь, заканчивая с невероятной быстротой. На этот раз почему-то сделка не состоялась, но все же привела к немаловажному последствию: Бальзак послал в набор конспект, французскими исследователями именуемый «канва». Самый факт

заказа подобной копии, кажется, чуть ли не единственной в писательской биографии Бальзака, свидетельствует о том, что, спешно занятый другими работами, он не чувствовал себя в силах приняться за этот роман.

Вновь приходится горько пожалеть о том, что французским ученым не удалось опубликовать эту канву. Обычно публикаторы тех или иных бальзаковских рукописей жалуются на крайнюю неразборчивость почерка Бальзака. И в самом деле, печатаемые иногда факсимиле расшифровать чрезвычайно трудно. Но в данном случае идет речь о «канве», оттиснутой печатниками и драгоценной хотя бы потому, что, согласно указанию Бутрона, она содержит конспект не только первой, но и второй части «Крестьян», которая теперь печатается, начиная с пятой главы, по тексту, едва ли принадлежащему Бальзаку.

Впрочем, излагая в письме к Теофилю Готье от 28 апреля 1839 года содержание этого варианта «Крестьян», Бальзак резюмировал его идейный стержень так, как будто замысел в 1839 году весьма отличался от окончательного варианта: «Изображение борьбы в недрах деревни между крупными помещиками и пролетариями и влияние той деморализации, которая явилась следствием забвения католического учения». Вторая часть этой формулы, сообщаемой Бальзаком Теофилю Готье, не нашла себе сколько-нибудь яркого выражения в окончательном варианте.

Десятого мая 1840 года Бальзак пишет Ганской: «В этом году я закончу «Крестьян», которые набраны два года тому назад и имеются у

меня в гранках. Но, преследуемый кредиторами, не зная покоя, я не могу отдаться своим литературным симпатиям. Я принужден выполнять спешные работы». Через год он обещает издать книгу к первому июня. Еще через год он пишет, что «Крестьяне» вскоре появятся в газете «Мессажер». В ноябре 1842 года он уже радуется тому, что «Крестьяне» помогут ему приобрести клочок земли под Парижем, и действительно заключает с издателем Локеном договор на три свои произведения, в числе которых имеется роман «Господский дом и крестьянская хижина» (третий вариант заглавия «Крестьян»); но и в 1842 году Бальзаку не удалось написать эту столь долго мучившую его книгу. Договор с Локеном пришлось расторгнуть.

Наконец 16 июля 1844 года Бальзак сообщает Ганской, владевшей не только землями, но, конечно, и крепостными: «Вскоре будут напечатаны «Крестьяне», которые начаты восемь лет тому назад, двадцать раз продавались, выкупались обратно, совершенно так же, как ваши мужики, — работа огромная, неблагодарная, трудная, но, наверно, она принесет хоть какую-нибудь славу строителю». Через два месяца, 20 сентября, Бальзак подписывает договор с издателем газеты «Пресса», обязуясь окончить «Крестьян» в месячный срок, гонорар определен в шестьдесят сантимов строка. Тогда же он пишет Ганской: «Произведение, задуманное восемь лет тому назад, появится в свет... Но я сам дрожу при мысли, сколько мне придется работать в ближайшие двадцать пять дней».

И действительно, первая часть «Крестьян» была напечатана в газете «Пресса» от 3 до 25 декабря 1844 года. Но мытарства на этом не кончились. Вдруг издатель распорядился прекратить печатание «Крестьян», хотя четыре главы второй части были уже готовы вполне или по меньшей мере имелись в черновике. Взамен «Крестьян» в газете стали появляться главы занимательного, легкомысленного романа Дюма-старшего «Королева Марго». Для Бальзака это было ударом нежданным и едва ли поправимым. Тяготил его и успех «Парижских тайн» Эжена Сю. «Крестьяне» не оценены! Бальзак прибегает к хитрому способу сообщить об этом Ганской; он пишет ей: «Успех большой, но только у людей, которые своих одобрений не высказывают... Двадцать две тысячи трудящихся подписались на «Парижские тайны» Эжена Сю. «Крестьян» хвалят, но ручаюсь вам, что двадцать две тысячи людей состоятельных на них не подпишутся». Теофиль Готье, прекрасно осведомленный относительно закулисных редакционных делишек, писал в своих мемуарах гораздо откровеннее: «Печатанье такого шедевра, как «Крестьяне», имело последствием отказ многих подписчиков от возобновления подписки на газету «Пресса». Пришлось прекратить печатание. Каждый день приходили письма с требованием поскорее кончить роман. Бальзака находили скучным».

Катастрофа, постигшая «Крестьян», во многом понятна. Сам Бальзак рассчитывал на состоятельных людей. Какое ребячество! Что богачи могли отыскать для себя в романе,

который не открывал для них никаких перспектив? Неужели средний читатель, обычный подписчик газеты, мог быть удовлетворен безжалостным анализом социальных конфликтов? Не сам ли Бальзак напечатал в альманахах (1842 и 1848 гг.) сатирические портреты бакалейщика (второй расширенный вариант), рантье, нотариуса, являвшихся опорою июльской монархии. В «Монографии о рантье» он так определял эту своеобразную социальную разновидность: «Рантье, представляющий собою изумительную переходную ступень между опасным семейством пролетариев и любопытными семействами промышленников и собственников, есть не что иное, как социальный молюск, существо, не руководящее, но руководимое... Отрицать полезность рантье — это значит оказаться прямо-таки неблагодарным к провидению: в Париже рантье является как бы ватою, заложенной между другими, более подвижными разновидностями, предохраняющей их от сокрушительного столкновения... Рантье обладает снотворными свойствами, чрезвычайно драгоценными для правительства, которое за последние двадцать пять лет всячески старается размножить эту разновидность: в самом деле, неукротимому племени художников, объявившему войну рантье, трудно бывает не уснуть, слушая рантье, ибо его заразительная медлительность, тупость и присущий ему говор действуют одуряюще...»

Достаточно хотя бы этой короткой цитаты, чтобы дать представление о том, насколько проницателен был Бальзак, анализируя сущность тех слоев, на которых покоился июльский

режим и которые формировали общественное мнение. Как мог Бальзак рассчитывать на успех «Крестьян» у этой косной читательской массы, прежде всего опасавшейся каких бы то ни было новшеств. Новаторство «Крестьян» не было оценено и в течение всего XIX века. Как можно было печатать этот сложный роман в газете? Но и то сказать, других издательских перспектив Бальзак, очевидно, не нашел. Он радовался уже тому, что газета предложила ему свои столбцы, хотя едва ли не понимал, как мало подходит именно этот роман для широкой буржуазной прессы.

Несомненно он работал в осенние месяцы 1844 года с огромным подъемом. Доказательством тому служат указания французских исследователей, к сожалению очень беглые, относительно того, что текст, появившийся в газете, мало похож на «канву» 1839 года. То ли канва эта явилась условной записью, понятной лишь самому автору, то ли в процессе дальнейшей работы возникали новые образы, во всяком случае исследователи не нашли в канве даже намека на такие яркие, например, сцены, как те, которые составляют главу «Сельская идиллия, упущенная из виду Вергилием». Эта глава, чрезвычайно живая, энергичная, образная, свидетельствует о подлинном вдохновении. Получив возможность опубликовать свой давний замысел, «свою симпатию», Бальзак работал страстно и изобретательно. Не будь робости у издателей, он, вероятно, закончил бы «Крестьян» уже в 1845 году. Но закончить их ему так и не пришлось.

По уверению Бальзака, к моменту отказа газеты от продолжения романа уже были готовы четыре главы второй части. Он добавлял, что всего во второй части будет тринадцать глав. В том тексте второй части, по которому «Крестьяне» печатались после смерти автора, имеется только десять глав, причем даже размер их доказывает, что вторая часть состоит из двух групп: первые четыре главы обычного размера (для данного произведения) от двенадцати до двадцати страниц, а последующие шесть глав непомерно малы: от трех до девяти страниц. Это скорее конспект, чем законченный текст.

В июне 1847 года вновь возник вопрос о печатании второй части «Крестьян». Редактор газеты «Пресса» Жирарден заключил новый договор с Бальзаком, обязав его окончить роман в месячный срок и предупредив его, что до представления всей рукописи печатать романа не будет. В июле договор был расторгнут, и Бальзаку пришлось вернуть аванс — 5257 франков 75 сантимов.

Есть косвенное доказательство того, что первая глава второй части написана уже в 1844 году: в декабре этого года Бальзак писал жене Жирардена, остроумной журналистке, о некоторых персонажах «Крестьян», а также о поэме «Бильбокеида», которая фигурирует в первой главе в качестве творения вымышленного провинциального поэта Гурдона. Поэма устанавливает еще лишний раз ориентацию Бальзака на семейство Ганских, которое самому Бальзаку дало кличку, едва ли почтительную — *герцог Бильбоке.*

Письма последующих лет нередко содержат упоминания о «Крестьянах». Упоминания полны горечи, а в то же время они существенны, так как позволяют установить хотя бы предполагаемый Бальзаком размер романа, столь дорогого самому автору. Вот несколько цитат из писем его к Ганской: 28 декабря 1844 года — «Никогда в жизни себе не прощу, что ввязался в работу над «Крестьянами». Однако в феврале 1845 года он вновь проектирует написать еще шесть томов. В апреле 1845 года Бальзак намеревается написать еще две части: «это будет самым длинным моим произведением». Сентябрь 1845 года — «Я очень теперь устаю от писательского режима». Начало декабря — «Мне понадобится не меньше трех месяцев, чтобы написать остающиеся семь томов «Крестьян». 20 декабря — «У меня полный упадок сил, читаю «Трех мушкетеров». Март 1846 года — «В этом году я должен окончить «Крестьян». Июль 1846 года — «Корректируя «Кузину Бетту», буду писать «Крестьян». Конец ноября — «За них примусь через неделю». Расторжение договора в июле 1847 года — таков финал замысла. Надежда дописать их у Бальзака исчезла. В октябре 1848 года он переезжает в имение Ганской Верховню. По этому поводу польская исследовательница Корвин-Пиотровская, страстная реабилитаторша Эвелины Ганской, лирически ликует: «Бальзака теперь занимают дела сердечные больше, чем умственные, он достиг совершенного счастья». На самом деле он уезжает в Верховню совершенно обессиленный, чтобы там медленно умирать. Трудно представить себе что-нибудь более

мрачное, чем его письма родным 1849—1850 годов. В своей фальшивой книге польская исследовательница этими строками о счастье достигла совершенной лжи.

Через пять лет после смерти Бальзака издатель Потте выпустил «Крестьян» отдельным изданием. Официальный «Вестник книготорговли» сообщает 27 октября 1855 года выпускные данные книги: «Пять томов ин-октаво, объемом всего 97 полулистов». Эти данные позволяют уточнить тогдашние нормы листажа и объем томов. Согласно принятому теперь исчислению, в «Крестьянах» 17 $^1/_2$ авторских листов, что равняется тогдашнему трехтомному изданию. Бальзак предполагал, помимо первой части, написать от шести до восьми томов. Действительно, он замышлял дать самое крупное произведение, состоящее, очевидно, из трех частей. Трудно даже гадать о том, как он предполагает развить действие в третьей части. Что же касается второй части, то сомнительно, чтобы Бальзак одобрил текст, ему не принадлежащий, завершающийся финалом, поистине комическим.

Кто написал последние шесть глав, которыми теперь кончаются «Крестьяне»? В какой степени использован здесь текст Бальзака? На эти вопросы нельзя будет дать ответ до тех пор, пока не опубликуют «канву» 1839 года. Еще при жизни вдовы Бальзака, в 1857 году, журналист Поль Лакруа, писавший под псевдонимом Библиофил Жакоб, напечатал сообщение о том, что Эвелина Ганская-Бальзак сама участвовала в создании этих глав. Некоторые бальзакисты возражают: Ганская не на-

столько свободно владела французским языком, чтобы претендовать на звание французской писательницы. Действительно, два начатых Бальзаком романа «Мелкие буржуа» и «Депутат от Арси» она не решилась закончить сама, а поручила своему приятелю Рабу (Rabou), который написал три четверти обоих романов. Удивительнее всего, что в самом полном собрании сочинений Бальзака, изд. Кальман-Леви, не указано, где начинается поддельный текст, и даже не упомянуто об этой беспардонной подделке. По счастью, рукописи Бальзака попали в коллекцию Лованжуля, в точности указавшего в своей книге на размеры подделки, и теперь всякий может убедиться, до какой степени пошл и бездарен «заместитель» Бальзака.

Но по крайней мере однажды Ганская самолично претендовала на звание французского писателя, и Бальзак был принужден предостеречь ее преувеличенно вежливым письмом, где взвешено каждое слово. В марте 1844 года она прислала ему набросок своего рассказа, Бальзак написал ей в ответ: «Идея вашей новеллы так прелестна, что, если будет угодно доставить мне огромное наслаждение, написав и прислав ее мне, я ее исправлю и опубликую под своим именем. Зачем вам портить белизну ваших чулок[1], зачем вам пачкать чернилами ваши прелестные пальчики в угоду публике; вы будете наслаждаться усладами автора,

[1] Бальзак намекает на прозвище «синий чулок», которое буржуазия давала женщинам, профессионально занимающимся умственным трудом. Для «аристократки» это прозвище было еще более позорным.

видя, сколько я сохраню из вашей чарующе прекрасной прозы». Ганская-Бальзак, издававшая в семидесятых годах избранные письма, указала в примечании, что речь здесь шла о «Модесте Миньон». Несмотря на то, что сам Бальзак писал, пользуясь сюжетом, подсказанным Ганской, повесть эта — одно из самых слабых его произведений.

Весьма возможно, что эпилог к «Крестьянам» написан Ганской или по меньшей мере инспирирован ею. Читателя, внимательно вникающего в содержание каждой главы, а может быть, и каждого абзаца романа, очень высоко оцененного Марксом, этот эпилог должен поразить своим несоответствием с самой повестью. Читатель вспомнит, как редки у Бальзака благополучные развязки, и признает, что это свойство бальзаковских произведений вполне соответствует критическому реализму, в плане которого осуществлена вся «Человеческая комедия». И вдруг один из самых драматических романов Бальзак завершает подлинной идиллией — свадьбой графини Монкорне и писателя Эмиля Блонде, которые на всем протяжении предыдущих глав оставались пассивными наблюдателями событий грозных, вовлекших в свою орбиту все окрестное население. Эти события в сущности обрываются, им настоящей развязки нет. И вдруг на смену им появляется повествование о том, что «много лет спустя после этих событий, зимою 1837 года, один из самых замечательных писателей того времени, Эмиль Блонде, дошел до последней степени нищеты», но «однажды вечером, когда он был близок к не раз осмеянному им само-

убийству и последним мысленным взглядом окидывал свою жалкую оклеветанную жизнь... перед его глазами встал *прекрасный и благородный образ женщины,* словно статуя, уцелевшая во всей своей неприкосновенности и чистоте среди печальных развалин,— швейцар передал ему письмо под черной сургучной печатью. Графиня де Монкорне извещала его о смерти генерала... сорокалетняя женщина, любимая им во дни молодости, протягивала ему братскую руку и значительное состояние...»

Польская исследовательница, книга которой «Бальзак и славянский мир» не раз цитировалась нами, разумеется, в восторге от этих строк эпилога, особенно ей нравится использование Бальзаком автобиографических деталей: Эмилю Блонде подают письмо, запечатанное черным сургучом и извещавшее о смерти генерала. «Не ощутил ли, — пишет эта исследовательница,— и сам Бальзак такие же чувства, когда ему подали письмо с черной каймой;[1] конец романа предвосхищает те события, которые сам писатель называл заветнейшими своими мечтами!» Но, думается, не найдется ни одного читателя, который согласился бы с этой исследовательницей, взявшей на себя роль двойника Ганской. Наоборот, когда впервые читаешь «Крестьян», расстаешься с ними, исполненный недоумений. Бальзак никогда не считал, что чья-нибудь удачная свадьба является благом, уравновешивающим все бедствия буржуазного строя. Личное счастье для

---

[1] То есть письмо, которым Ганская извещала в 1842 году о смерти своего мужа.

него — не выход из противоречий и неизбежных конфликтов. Бальзак никогда не прибегал к развязкам, доставляющим усладу бакалейщикам и рантье. Почему же самый значительный (ведь слово «considérable» здесь можно принимать и в качественном отношении) свой роман он завершил поистине мещанской развязкой. Какое нам дело до графини Монкорне? Чем примечателен ее новый супруг, ретроград Эмиль Блонде, счастье которого будто бы существеннее для Бальзака, чем неразрешимые социальные конфликты?

Совершенно ясно, что эпилог написан в угоду Ганской каким-нибудь ее приятелем, может быть, тем же Рабу, может быть, ею самой. Так или иначе, автопортрет Ганской: «...перед его глазами встал прекрасный и благородный образ женщины, словно статуя, уцелевшая во всей своей неприкосновенности и чистоте...» ничего, кроме глумления над ней, не мог вызвать у тогдашних журналистов, так как уже к году издания эпилога она успела прославиться в Париже своею алчностью и беспутством так же, как впоследствии — изумительным пренебрежением к рукописному наследию Бальзака. Оно погибло бы, если бы энтузиаст бальзаковед Шарль Лованжуль не обыскал бакалейных лавок, где рукописи величайшего французского писателя пошли на обертку товаров, если бы не разыскал кухарок, уже собиравшихся класть листы, исписанные рукою Бальзака, на противень для пирожков [1].

---

[1] Рассказ Лованжуля об этом записан в дневнике братьев Гонкур.

Наконец и стиль эпилога, особенно последних абзацев, изобличает автора, явно работавшего в бульварных газетах. «Крестьянин — победитель и завоеватель — завладел землей. Она была уже изрезана на тысячи участков...

— Вот он, прогресс! — воскликнул Эмиль.— Боже мой, что станется с королями в недалеком будущем! Но во что превратятся через полвека и сами народы при таком положении вещей.

— Ты меня любишь, ты около меня; настоящее мне кажется прекрасным, и я мало забочусь о столь отдаленном будущем, — ответила ему жена.

— Возле тебя — да здравствует настоящее, — весело воскликнул влюбленный Блонде, — и к черту будущее!

Потом он подал знак кучеру трогаться дальше, и, когда лошади пустились вскачь, новобрачные снова поплыли по течению своего медового месяца».

Особенно понравилась бы рантье заключительная фраза, ведь трогательность, дидактичность и возвышенность, как указывал Бальзак в своей «Монографии о рантье», — отличительные черты эстетических вкусов рантье. Однако, помимо рантьерской пошлости, эта фраза содержит в себе и безграмотность: если лошади, запряженные в экипаж, пускаются вскачь, седок костыляет кучера; если новобрачные едут в экипаже, то едва ли уместен образ «поплыли по течению своего медового месяца». Нет, увольте, Бальзак не мог написать такой пошлой безвкусицы.

Практический вывод из всего этого таков: издавая этот роман, следует печатать целиком

всю первую часть и четыре главы второй части. Остальные шесть глав следует помещать в приложении. И еще было бы лучше добавить перевод наброска 1835 года «Крупный землевладелец», затем «канву» 1839 года.

Итак, роман «Крестьяне» не достиг окончательной совершенной формы. Это не законченное произведение, а эскиз, который, несомненно, был бы полностью развит, если бы нашлись чуткие издатели, если бы около Бальзака сплотились люди, понимавшие новизну его концепций. Но в сороковые годы он оказался литератором-одиночкой еще в большей степени, чем при начале своей литературной карьеры. Сороковые годы отмечены понижением его славы, отразившимся, между прочим, и в России. Радикальные круги не могли простить его легитимизма. Круги консервативной буржуазии вполне последовательно игнорировали его: в сороковых годах он злее, чем когда-нибудь, критиковал существующий режим и не верил в прогрессивность буржуазии. Достаточно прочесть его остроумную сатиру «Комедианты неведомо для себя», достаточно сравнить благодушное, исполненное оптимизма его отношение к промышленной буржуазии (повествование о Цезаре Бирото и особенно об его преемнике Ансельме Попино) с теми главами «Кузена Понса», где вновь появляются те же персонажи, и станет ясным, до какой степени Бальзак оказывался «островитянином».

Но и для него «Крестьяне» были новшеством, своего рода опытом. До сих пор он не

писал о крестьянах, хотя его самого только одно поколение отделяло от исконных крестьянских предков. До сих пор только эпизодически или в обособленных сценках появлялась у него крестьянская среда (например, классический рассказ солдата о Наполеоне в «Сельском враче», отдельные образы в «Шуанах»). Теперь впервые крестьянская масса оказывается в центре внимания Бальзака. Весьма возможно, что, задумывая этот роман, он предполагал прославить помещиков или по меньшей мере пролить слезу над исчезновением барских усадеб, изобразив дикарями крестьян, не умеющих ценить своих «благодетелей». Но художник взял верх над отвлеченным мыслителем, и беспристрастный читатель, конечно, признает, что победителями вышли крестьяне. Их образы ярки, своеобразны, смелы, тогда как «благодетели» безличны и бледны. Никто не пожалеет ни генерала Монкорне, ни убитого крестьянами холопа Сибиле, никто не заинтересуется ни графиней Монкорне, ни ее приспешником аббатом Броссет — все эти образы забываются сейчас же. Это «общие места». Но невозможно забыть Фуршона, Муша, Тонсара, «вольных цыганок долины» Катрин и Мари, даже и негодяя Боннебо. Очень ярок и третий план — «медиократия», особенно ее главный представитель — ростовщик Ригу, своей правдивостью поразивший Маркса.

Бальзак сам сознавал новизну «Крестьян». В конце первой главы он пишет: «Наша драма выходит из рамок частной жизни... Не ждите театральных страстей, скромная действительность будет достаточно драматична». Оба тер-

мина употреблены здесь не даром. Сцены частной жизни — таков был исконный жанр Бальзака, прославивший его. Всего полнее представлена эта рубрика в «Человеческой комедии». Но театральные страсти также не раз служили ему средством развития действия не только в Сценах частной жизни. «История тринадцати» почти целиком построена на них. Арест Вотрена («Отец Горио»), самоубийство Люсьена, как раз в тот момент, когда уже был подписан приказ об его освобождении из тюрьмы («Блеск и нищета куртизанок»), чрезвычайно эффектная комедийная сцена, где госпожа Марнеф уверяет каждого из пятерых мужчин, что именно он отец ее ребенка («Кузина Бетта»), — все это театральные страсти, в хорошем смысле слова умело использованные.

На этот раз Бальзак сознательно отказывается от них, намереваясь писать социальный роман иного жанра. Разумеется, Бальзак до того уже много написал социальных романов, но материал для них давал город. Множество профессий уже прошли перед читателем: деловые буржуа, светские люди, сановники, армейцы и судейские всех рангов, нотариусы, ростовщики, воры, коммерсанты, ученые, художники, журналисты, музыканты, актрисы, старьевщицы, куртизанки, клакеры и т. д. Прежде всего Бальзак — урбанист. Город — основная арена «Человеческой комедии». Новый и последний этап Бальзака, это переход его к «скромной действительности», то есть к деревенским «низам», в изображении которых правдивый художник взял верх над «тенденциозным» публицистом.

Впрочем, можно ли утверждать, что и Бальзак-публицист занял позицию, резко враждебную к крестьянству? Читатель может сослаться на картину, изображающую крестьян, которым было отказано в сборе колосьев на жнитве. «У края сжатых полей... толпилось около сотни существ, без сомнения далеко оставлявших за собою отвратительнейшие образы... самых смелых изобразителей этого жанра; их... лоснящиеся от жира прорехи, заплаты, пятна... словом, далеко превзойденный ими крайний предел внешнего проявления нищеты, точно так же, как алчное, беспокойное, тупое, идиотическое и дикое выражение их... Были тут старухи с индюшечьими шеями, с красными веками без ресниц, вытягивавшие свои головы, как легавая собака... были тут девочки, топтавшиеся на месте, как ожидающие корма животные; характерные черты детского возраста и старости стушевывались под общим выражением зверской алчности».

Нельзя отрицать того, что вся эта (цитируемая сокращенно) сцена написана автором, питавшим ненависть к крестьянам. Но весьма сомнительно, Бальзак ли является автором той шестой главы второй части, которая содержит в себе столь мрачную картину. Эпитетов: «идиотический, тупой», сравнений: «с индюшечьими шеями, как ожидающие корма животные» мы не найдем на страницах, принадлежащих Бальзаку, и обвинять его в реакционности (которая, конечно, проявилась бы уже в первой части) мы не имеем права.

Ведь в предыдущей, пятой главе, параллельно этой отвратительной сцене изображено идил-

лическое благородство помещика, генерала Монкорне. Глава двенадцатая первой части повествовала о подготовляемой генералом карательной экспедиции. Здесь происходит «победа без битвы». Генерал будто бы просил о помиловании крестьян, арестованных отпускают. Мэр произносит трогательную речь: «Я надеюсь, что в дальнейшем вы будете лучше себя вести по отношению к человеку, который сам так хорошо к вам относится»... И крестьяне с воодушевлением прокричали: «Да здравствует король!»

Эта трогательная идиллия, напоминающая собою мемуары русских помещиков, уверявших, что крестьяне умоляли не освобождать их от крепостной зависимости, могли бы стать доказательством наивной реакционности Бальзака, но комментатор романа «Крестьяне» Марсель Бутрон отметил, что в канве 1839 года нет материала для всей пятой главы. Следовательно, мы не имеем права приписывать Бальзаку и эту идиллию.

Приведенных примеров достаточно для того чтобы раз навсегда отказаться от использования последних шести глав для оценки мировоззрения Бальзака. Все действие этих глав развивается по принципу акциденции: положение во всем крае изменилось бы коренным образом к лучшему, не будь налицо злопамятности алчного Гобертена, ведь «графиня творит чудеса,— говорил аббат, преисполненный надежд на нравственное исправление местных дикарей» и т. д. Для автора этих строк вершителем судеб является или злобный управляющий, или помещица. Для Бальзака же и здесь и в других

его произведениях событиями руководит не произвол отдельного человека, а историческая закономерность.

В замечательной главе «Трактир» он решительно заявляет о «неугасимой и ядовитой, жгучей и деятельной ненависти пролетария и крестьянина к хозяину и богачу». В следующей главе он устами Фуршона утверждает: «Нынешние буржуа будут почище прежних господ», «жизнь у народа тяжелая, но он не умирает, время работает на него». Фуршону вторит Тонсар: «Мало поглушили богачей в революцию, вот и весь сказ». В пятой главе Фуршон добавляет о следствиях революции 1789 года еще более обстоятельно: «Я видал прежние времена и вижу теперешние, барин ученый. Вывеску, правда, сменили, а вино осталось все то же... Вот пропишите-ка об этом в своих газетах. Разве нас освободили? Все наше достояние, мотыга, по-прежнему у нас в руках». Курьезнее всего то, что Фуршон обращается с речью к Эмилю Блонде, которого с легкой руки исследователей типа Корвин-Пиотровской и Анри Клуара, автора хрестоматии «Социальные и политические страницы Бальзака», признают автопортретом самого Бальзака. Беседа Фуршона с Блонде доказывает нелепость этого утверждения. Ведь Блонде ничего не мог противопоставить ясным тезисам Фуршона. С какой стати стал бы Бальзак дискредитировать самого себя? Наконец уже от собственного имени Бальзак завершает шестую главу замечательным сравнением: «Смелость, с которой коммунизм, эта живая и действенная логика демократии, ведет нападение на общество со стороны его нравст-

венных устоев, указывает на то, что отныне народный Самсон, сделавшись более осторожным, подрывает столпы общества в подвале, вместо того чтобы потрясать их в зале пиршества».

Было бы ошибочным думать, что подрыв столпов общества радовал Бальзака. В рассуждении, предшествующем сказанию о народном Самсоне, он высказывает сомнение в том, что, «невзирая на претензии, заявленные XIX веком на прогресс, буржуазия выкажет больше сплоченности, чем выказало ее дворянство». Он говорит об ужасной деморализации крестьян. Но где же выход? Ответ крайне проблематичен: «Одна только католическая религия в состоянии положить конец подобным сделкам с совестью». Но достаточно припомнить, насколько сам Бальзак был нетверд в основных католических догматах. Что же касается благочестия крестьян, он с изумительной смелостью воспроизводит не только проклятия с их стороны по адресу приходского священника, но и оскорбительное прозвище «богоед» («ce mangeur de bon Dieu»), которое, конечно, никогда бы не повторил благочестивый христианин. И когда представляешь себе образ самого Бальзака, любимым автором которого в течение всей жизни был Франсуа Рабле, тогда становится весьма вероятным, что и словечко «богоед» пришлось ему по вкусу. Любитель живого слова, замечательный по богатству своего словаря, Бальзак, конечно, больше интересовался Фуршоном, бойкой на язык Катрин, Тонсаром, чем обезличенными и зря коптящими небо графами Монкорне.

Так художник вновь и вновь одерживал верх

над абстрактным мыслителем. Все сцены крестьянские колоритны и энергичны. Вопреки навязанным идеям Бальзак не мог не восхищаться умом, находчивостью, упорной ненавистью к барам у крестьян. Вот почему роман «Крестьяне» остается свежим и сейчас. Он историчен. В качестве историка, каковым является всякий независимый художник, Бальзак не мог закончить свой роман успешным восстанием крестьян. По существу роман обрывается главою «Деревенский ростовщик», подлинно историчной, по оценке Карла Маркса.

Таким образом, эта книга Бальзака, неоконченная, написанная эскизно, в последних главах искаженная чужой рукой, оказалась благодаря своей социальной насыщенности более ценной, чем многие законченные его книги.

БИБЛИОГРАФИЯ

Работы Б. А. Грифцова, посвященные Бальзаку (за исключением газетных статей) [1]

1. Бальзак Оноре де, Собрание сочинений в двадцати томах, под общей редакцией А. В. Луначарского и Е. Ф. Корша (1933—1947), М., Гослитиздат. том 16. Философские повести. 1933.
Послесловие переводчика Б. Грифцова, стр. 267—271.
2. Том 2. Тридцатилетняя женщина. Покинутая женщина. Силуэт женщины. Другой силуэт женщины. 1935. Литературный комментарий Б. А. Грифцова, стр. 264—271.
3. Том 4. Евгения Гранде. 1935.
Историко-литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 165—179.
4. Том 10. Блеск и нищета куртизанок. 1935.
Историко-литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 467—476.
5. Том 15. Шагреневая кожа. 1935.
Историко-литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 231—250.

---

[1] Работы Б. А. Грифцова расположены в хронологическом порядке.

6. Том 11. Кузина Бетта. 1936.
Литературный комментарий Б. А. Грифцова, стр. 386—392.
7. Том 14. Крестьяне. 1936.
Литературный комментарий Б. А. Грифцова, стр. 317—327.
8. Бальзак Оноре де, Шагреневая кожа, М.—Л., «Academia», 1936.
Литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 421—431.
9. Русские издания Бальзака.— «Книжные новости», М. 1936, № 6, стр. 4—6.
10. Как работал Бальзак, Советский писатель, М. 1937, 156 стр.
11. Бальзак Оноре де. Собрание сочинений, том 12. Кузен Понс. 1937.
Литературный комментарий Б А. Грифцова, стр. 267—276.
12. Бальзак Оноре де. Парижские портреты.
Бальзак-очеркист (вступительная статья) Б. Грифцова — «Красная новь», М. 1937, № 3, стр. 175—177.
13. Бальзак, Оноре. Наброски и фантазии.
Предисловие Б. Грифцова. — «Красная новь», М. 1937, № 4, стр. 235.
14. Бальзак Оноре де. Рассказы.
Предисловие Б. Грифцова. «Октябрь», М. 1937, № 8, стр. 16.
15. Бальзак Оноре де, Новеллы и рассказы в двух томах, т. I, М.—Л., «Academia», 1937
Предисловие Б. Грифцова, стр. VII—XII.
16. Бальзак Оноре де, Собрание сочинений, том. 3, Отец Горио, 1938.
Литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 233—246.

17. Стиль Бальзака.— «Литературная учеба», М. 1938, № 8, стр. 66—76, № 9, стр. 81—94, № 12, стр. 79—95.
18. Бальзак Оноре де, Собрание сочинений, том 13. Сельский врач. 1939.
Литературный комментарий Б. А. Грифцова, стр. 200—208.
19. Том 5. Утраченные иллюзии. 1946.
Литературный комментарий Б. Грифцова, стр. 640—647.
20. Том 20. Очерки, рассказы и наброски. 1947.
Литературный комментарий Б. А. Грифцова, стр. 292—298.

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Александрович
Грифцов

КАК РАБОТАЛ БАЛЬЗАК

Редактор *С. Гиждеу*
Художественный редактор *А. Лепятский*
Технический редактор *С. Розова*
Корректор *А. Сабадаш*

Сдано в набор 27/XII-57 г.
Подписано к печати 24/V 1958 г.
Бумага 70×92[1]/32—9,5 печ. л. А03878. 11,21 усл. печ. л. 10,75 уч-изд. л. Тираж 10 000 экз.
Зак 3354. Цена 5 р. 30 к.

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфический комбинат им. Я. Коласа,
Минск, Красная, 23

